

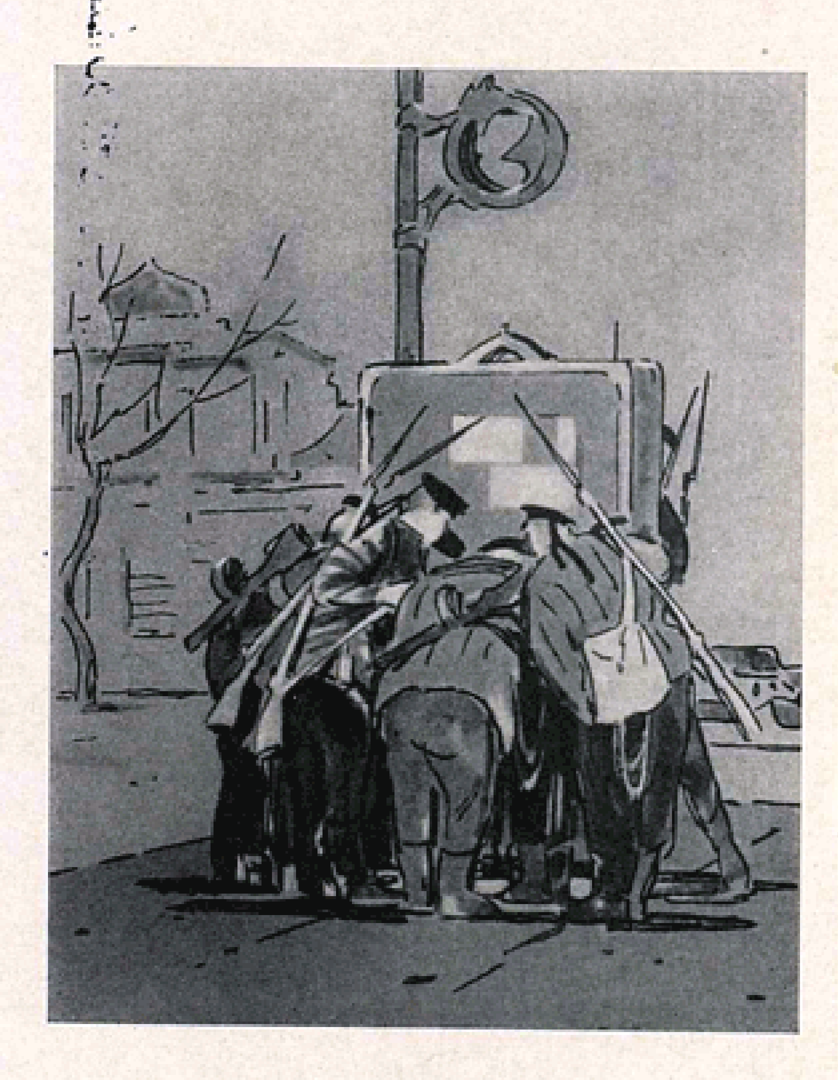
В НОМЕРЕ: С. ГЕРАСИМОВ. «ЖУРНАЛИСТ» (сценарий)

СТАТЬИ Ю. НАГИБИНА, Е. СУРКОВА, Л. ТРАУБЕРГА, С. НАРОВЧАТОВА, Б. СЛУЦКОГО, А. МАЧЕРЕТА, В. МИКОШИ, Г. КОЗИНЦЕВА

ПОЛЕМИКА. О СТАРЫХ И НОВЫХ ФИЛЬМАХ. МЕМУАРЫ О НЕДАВНЕМ. НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ. КИНОКАЛЕНДАРЬ



Рисунки художника Л. Сойфертиса, сделанные во время обороны Севастополя в 1941 году (см. статью В. Микоши, стр. 67)







ISKUSSTVO KINO

CINEMA ART

IN THIS ISSUE

ALEXANDER MACHERET. Thoughts on the Screen (page 54).

A veteran Soviet film-maker expresses his doubts, as to some modern trends in cinema overemphasizing inner monologue and beyond-the-screen voice.

VALENTINA ZHURAVLYOVA and HEINRICH ALTOV. A Screen Open Into the Future (page 62).

Science-fiction writers discuss some problems of science-fiction film production.

VLADISLAV MIKOSHA. My Life In Films (page 67).

A well-known Soviet newsreel cameraman continues the story of his life work and the people he filmed (continued from January issue, 1965).

The problems of film distribution are discussed by **YAKOV LVOV** in the article **«Studying the Secrets of Success»** (page 89) and **ALEXANDER LEMBERG** in **«Give Short Films Their Due»** (page 91).

VLADIMIR DYOGOT. Letter to the Authors ot the Script «The Squadron Sails West» (page 92).

This film-script published in №№ 7 and 8 of our magazine for 1964, was dealing with Bolshevik underground in Odessa during the French occupation of the South of Russia in 1919. In his letter V. Dyogot, son of the underground leader, gives additional information about his father's life and activities.

VLADIMIR BASKAKOV. Meeting Anew (page 96).

A detailed and very favourable review of the book «Notes on Polish Cinema» by the polish film critic Boleslaw Michalek, that was recently published in Russian.

GRIGORI KOZINTSEV. «Film World» by Ivor Montague (page 99).

In his brief comment Grigori Kozintsev praises the new book by the distinguished British film expert and recommends it for translation into Russian.

ENZO RAVA. Italian Cinema: Yesterday, Today... (page 100).

An Italian publicist describes the situation in the Itallian cinematography on the eve of 1965.

O N T H E W O R L D S C R E E N

LUDMILA POGOZHEVA writes about the Bulgarian film «Peach Thieves» (page 107).

YELENA KARTSEVA writes about «Amanita Pestillens» and «Luck of Ginger Coffey» (Canada) (page 108).

ALEXANDER ALEXANDROV writes about «The Young Lions» (USA) (page 109).

VIKTOR BOZHOVICH writes about «Laugh With Max Linder» (page 110).

LEV ANNINSKY writes about «The Wicked Remain Alive» (Japan, director Akira Kurosava) (page 112).

YAKOV FRID. In that Little Town of Paris (page 116).

The author recalls René Clair's film «Sous les Toits de Paris» (1930) and traces its connection with Clair's latest films.

PHILIPP YERMASH. Weariness, Loneliness, Bitterness... (page 119).

Notes of a film critic on some films presented at the Venice Festival last year.

SERGEI GERASSIMOV. Journalist (Garden and Spring) (page 133).

This script by an eminent Soviet film director tells about the life and work of a young journalist.

Содержание

На первой странице обложки Т. Семина — Ольга в фильме «Время, вперед!» (по книге В. Катаева). Ставит фильм М. Швейцер. 1965





«ДАЙТЕ ЖАЛОБНУЮ КНИГУ»

Авторы сценария А. Галич, Б. Ласкин. Постановка Э. Рязанова. Операторы А. Мукасей, В. Нахабцев. Художник В. Каплуновский. «Мосфильм»

А. Папанов — Кутайцев,
А. Кузнецов — Кондаков

Вверху — кадр из фильма

«МЫ, РУССКИЙ НАРОД»

Автор Всеволод Вишневский. Сценарий С. Вишневецкой, А. Марьямова, В. Строевой. Постановка В. Строевой. Операторы А. Эгина, В. Домбровский. Художники Н. Усачев, Ю. Кладиенко. «Мосфильм»

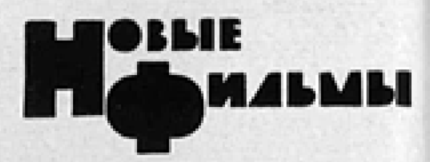


Д. Миргородский — штабс-капитан Головачев, В. Трещалов — Алеха Медведев, Д. Смирнов — Яков Орел



Кадр из фильма





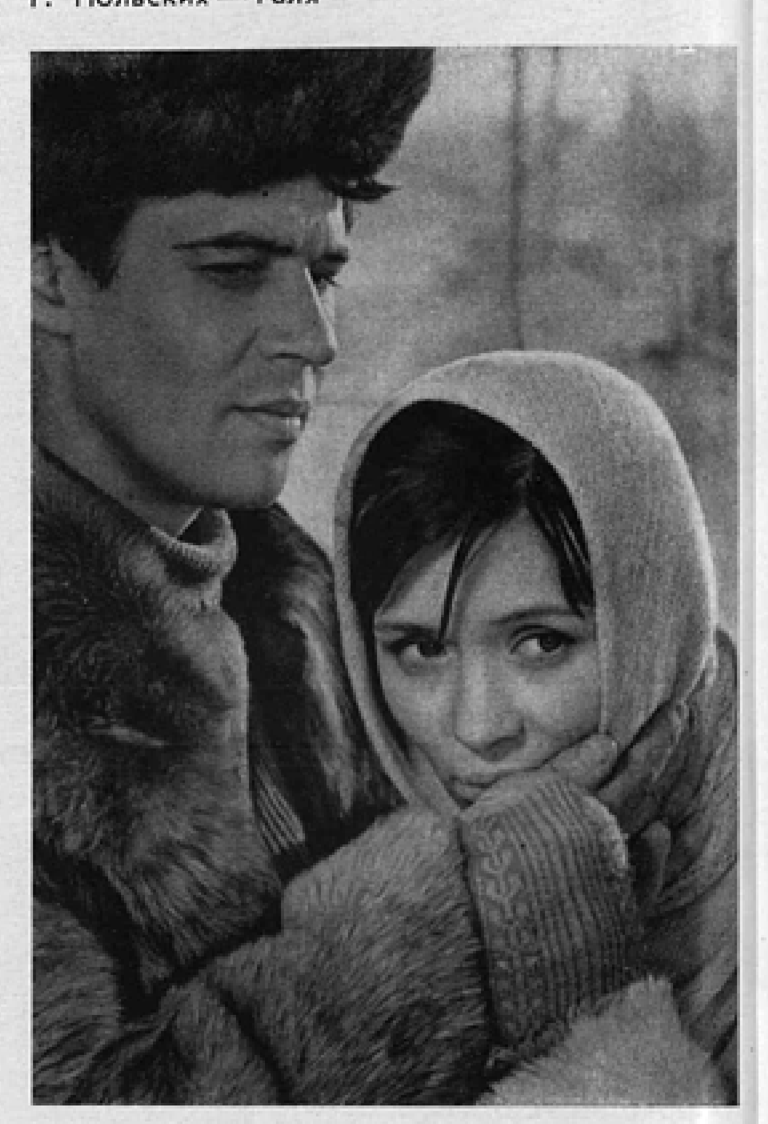


И. Марин — Гусаков,
Л. Максакова — Нина

В. Кузнецова — Гусакова,
И. Марин — Гусаков



Г. Мартынюк — Валентин.
Г. Польских — Галя



«ЖИЛИ-БЫЛИ СТАРИК СО СТАРУХОЙ»

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Постановка Г. Чухрая. Оператор С. Полуянов. Художник Б. Немечек. «Мосфильм»



Кадр из фильма



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

ДОСТОЙНО ОТОБРАЖАТЬ ВЕЛИЧИЕ ДЕЛ СОВЕТСКОГО НАРОДА

В период строительства коммунизма, когда особенно полно раскрываются духовные силы общества, все более значительную роль играет художественное творчество. Идет процесс обновления и обогащения эстетического арсенала советского искусства, крепнет его связь с народной жизнью. Искусство социалистического реализма раздвигает границы художественного познания мира, открывает новые возможности эмоционально-эстетического воздействия на человека.

Творческие работники ищут новых встреч со зрителями, слушателями, читателями, стремясь в таком общении найти подтверждение своим идейно-эстетическим принципам, сверить направление поисков нового в литературе и искусстве с требованиями современности.

В десяти зонах Российской Федерации состоялись тематические художественные выставки, вызвавшие чрезвычайно большой интерес трудящихся к изобразительному искусству. В самом разгаре театральный и музыкальный сезон. В кинематографе, театре, музыке, изобразительном искусстве наряду с заслуженными мастерами все интереснее и значительнее проявляют себя молодые творческие работники. Многонациональная советская литература все настойчивее стремится к постижению существенных проблем современной действительности.

В недалеком будущем состоятся съезды творческих союзов — писателей и художников Российской Федерации, работников кинематографии. Готовятся художественная выставка «Советская Россия», различные музыкальные фестивали. Литературе и искусству предстоит достойно встретить 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции.

Развитие социалистического искусства постоянно выдвигает новые вопросы, требует самого пристального внимания, вдумчивого партийного подхода, смелых решений.

Ленинская линия развития социалистического искусства, его задачи на современном этапе выработаны коллективно, они сформулированы в Программе КПСС, в решениях XX, XXI и XXII съездов партии, в резолюции июньского (1963) Пленума ЦК КПСС.

Советская литература и искусство завоевали широкое признание своей революционностью, идеями социалистического гуманизма, непримиримостью к миру зла и насилия, высокой художественностью, развитием лучших традиций мировой культуры. Творчество большинства наших писателей, художников, композиторов, деятелей кино и театра с каждым годом обогащается новым социальным и эстетическим опытом, отражая растущий уровень культуры советского человека. Сама жизнь подтверждает плодотворность пути развития художественного творчества в нашей стране. «Главная линия в развитии литературы и искусства, — говорится в Программе КПСС, — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение все-

го того, что противодействует движению общества вперед».

Наше искусство утвердило себя как искусство жизненной правды, и потому оно оптимистично по своей сущности.

Советское искусство отражает жизнь во всей ее полноте, в борьбе и преодолении трудностей, в буднях социалистического строительства и радости побед, в острых конфликтах и драматических ситуациях. Осмысливая пройденный нашей страной путь и явления сегодняшней жизни, советский художник раскрывает их в исторической перспективе. Это дает возможность воплотить в художественном творчестве ведущие тенденции общественного развития, воплотить пафос строительства коммунизма и героический характер нашего современника. Это позволяет раскрыть все богатство человеческой личности, сформированной социалистической действительностью, многообразие форм, в которых проявляется общественная активность советского человека, творца и строителя новой жизни. Опыт нашей литературы и искусства вновь и вновь подтверждает, как велика сила воздействия положительного примера для идейного, нравственного и эстетического воспитания людей.

Партийность и народность художественного творчества— неотъемлемые черты искусства социалистического реализма. То искусство партийно и народно, которое создается для народа, выражает его мысли и чаяния, помогает людям полнее и глубже понять себя и свое время. В сокровищнице искусства социалистического реализма немало произведений, обогативших духовную жизнь народа. Обращаясь к ним сегодня, мы еще раз убеждаемся, что только талантливые и правдивые произведения выдержали проверку временем, только те, которые вдохновлены коммунистическими идеалами и служат народу, а не отдельным снобам и «ценителям», те произведения, которые несут могучий заряд мысли и чувства, способны вдохновить человека на подвиг.

Такими вошли в духовную жизнь народа лучшие творения искусства нашей революционной эпохи.

В условиях социализма накоплен богатый опыт развития и взаимообогащения национальных культур. Социалистическое искусство создается усилиями художественной интеллигенции всех народов нашей страны, оно многонационально и интернационально, оно вбирает в себя лучшие традиции каждой национальной культуры народов Советского Союза, достижения прогрессивного искусства всех народов мира, выступает против пережитков национальной ограниченности и исключительности, против национализма.

Развитие демократических и реалистических традиций прошлого органически сочетается в советском искусстве с новаторскими поисками, обогащением метода социалистического реализма. Но это не имеет ничего общего с попытками оживить и выдать за прогрессивные те явления, которые представляют собой отступление от реализма, уводят искусство в сторону формализма, эстетства, безыдейности. Вклад, который внесло и вносит искусство социализма в мировую культуру, связан с принципиальной новизной идейно-художественных концепций, с раскрытием в разных видах и жанрах искусства характера и духовного облика человека социалистического общества.

Дальнейшее развитие советского искусства требует активного вмешательства в жизнь, непрерывных поисков новых, реалистических путей и форм, новых средств художественной выразительности.

Поддерживая подлинное новаторство и творческое дерзание в искусстве социалистического реализма, советская общественность ждет вдохновенных произведений о нашей современности. Нашему искусству должны быть одинаково чужды как растерянность перед сложностями жизни, сгущение мрачных красок, так и бахвальство, обывательское самодовольство, рисование идиллических картинок, показывающих жизнь лишь в розовых тонах. Подлинным вкладом в развитие советского искусства могут стать лишь те произведения, в которых убежденно, взволнованно и ярко раскрывается творческое, созидательное начало, определяющее самую суть жизни нашего общества, его устремленность к коммунизму, в которых непримиримо разоблачается все то, что стоит на пути нашего движения вперед.

В борьбе за новое, коммунистическое, против отживающего мира индивидуализма и мещанства у советского художника может быть только одна позиция — наступательная. Идеи коммунизма — вот верный компас, по которому советский художник сверяет и рассчитывает направление и силу удара в борьбе.

Поступательное развитие социалистической художественной культуры неразрывно связано с борьбой против буржуазной идеологии. Империалистическая реакция ведет не прекращающуюся ни на минуту идеологическую диверсию против коммунизма. Нам не дано права даже на малейшую передышку в идеологической борьбе. Нет и не может быть мирного сосуществования между идеями развития человечества к его светлому будущему и идеями реакции, обращенными в прошлое, стремящимися обезоружить народы в их борьбе за свободу, мир и социализм.

Сама природа нашего искусства, его идейно-эстетическая сущность восстает против попыток растворить принципы социалистического реализма в потоке формалистических течений, порожденных кризисом буржуазной культуры, которые отравляют сознание человека пессимистическими идеями о якобы извечной хаотичности общественных отношений, противопоставляют подлинным художественным ценностям, созданным человечеством, уродливые «эксперименты», эстетское формотворчество. Столь же чужд социалистическому искусству натурализм, лишающий искусство духовного, идейного начала.

Борьба за искусство, служащее народу, утверждающее высокие идеи социалистического гуманизма, пронизывает собой все стороны художественной жизни. Художественное творчество не может развиваться независимо от общества, быть частным делом самого художника. Искусство лишь в том случае становится верным духовным оружием партии, народа, если оно служит делу борьбы за коммунизм, умеет находить ростки нового в сегодняшней нашей действительности, если оно вдохновляет советских людей на их нелегком, но радостном пути к коммунизму.

Нельзя поэтому признать правильной позицию тех, кто поднимает на щит повести, фильмы, пьесы и картины, где односторонне изображена советская действительность, а критика недостатков подменяется критиканством, способным лишь посеять уныние. Не может двигаться вперед то искусство, которое сознательно сужает круг исследуемых им явлений жизни, ограничивается воспроизведением только негативных ее сторон, выдает за «новаторское дерзновение» свое брюзжание, свое неумение увидеть и выразить основные тенденции нашей жизни.

Мы должны неуклонно следовать ленинским заветам, опираться на творческие силы социалистической культуры, объединять их на позициях партийности, народности, реализма, последовательно выступать за идейную чистоту нашего искусства, против безответственности и нетребовательности в вопросах идеологии, против влияния буржуазных, догматических, ревизионистских эстетических концепций. Советская общественность отвергает попытки ревизовать принципы социалистического реализма, подменять их различными декадентскими теориями. Только непониманием великой жизненной силы реалистического искусства можно объяснить стремление «обогатить» его «модернизмом».

Творческие возможности метода социалистического реализма неисчерпаемы.

Ради того чтобы советские художники разных творческих индивидуальностей, разных школ и стилей могли полнее раскрыть свой талант, щедро отдать его народу — ради этого в последние годы эстетика социалистического реализма успешно очищалась от догматических искажений, сдерживавших творческую инициативу художников. Боязнь развития и поисков, навязывание субъективистских взглядов на творчество, неверное понимание принципов социалистического реализма, подмена трудной работы по художественному исследованию жизни предписаниями и регламентациями — все это противоречит самому духу метода социалистического реализма, ленинским принципам развития литературы и искусства.

Наше время предъявляет очень высокие требования к художнику, к его идейным позициям, эстетическому уровню, образованности, ибо искусство является могучим средством повышения художественной культуры масс.

Некоторые до сих пор полагают, что чем больше в художественном произведении звонких «актуальных» фраз, тем оно современнее. Но надо отличать истинную публицистичность от пустословия. Партийное понимание жизни, коммунистическая целеустремленность тогда становятся фактом искусства, когда воплощены в живых художественных образах, пронизывают собой всю ткань произведения. Искусство существует только в органическом единстве идейности и художественности.

Подлинное искусство должно убеждать художественной правдой образов. Ему чужды как эстетские забавы в области формы, так и примитивные декларации, как однообразие унылых тонов, так и помпезность. В борьбе за великое искусство коммунизма только тот художник оказывается на передовых позициях, произведения которого раскрывают самые существенные стороны народной жизни в художественно совершенных образах, способных зажечь воображение и мысль читателя, зрителя, слушателя, открыть перед человеком новые горизонты, глубоко взволновать его.

Нельзя не заметить, однако, что наряду с талантливыми, значительными произведениями появляются и такие сочинения, в которых внутренняя пустота прикрывается разного рода побрякушками. С эстрады, по радио и телевидению, на художественных выствках, в поэтических сборниках читателю, слушателю, зрителю подчас преподносятся бойкие ремесленные поделки, рассчитанные на нетребовательные вкусы. Забота о художественном воспитании масс требует непримиримого отношения к мещанству и пошлости в искусстве.

Борьба за коммунистическую партийность литературы и искусства, их гражданский пафос и высокую эстетическую культуру предполагает активность критической мысли, теоретическую зрелость, утверждение в развитие принципов социалистического реализма в творческой практике, объективный и хорошо аргументированный анализ явлений литературы и искусства.

Художественная критика только тогда сможет выполнить свою важную созидательную функцию в процессе развития литературы и искусства, когда она с принципиальных партийных позиций, не снижая идейно-эстетических критериев, будет оценивать все явления художественного творчества и давать ему верную ориентацию. И чем выше будет теоретический уровень дискуссий, чем свободнее они будут от групповых пристрастий, раздражительности и вкусовщины, тем больше принесут пользы дальнейшему развитию литературы и искусства.

В оценке художественных произведений, содержащих ошибки идейного характера, не может быть принципиальных уступок и компромиссов. В споре идей необходима принципиальность и предельная ясность. Однако критика не может забывать и о том, что она имеет дело с советским художником. В тех или иных случайных ошибках и неудачах не следует обязательно искать преднамеренное искажение действительности и тем более бросать тень на все творчество художника.

Современный этап коммунистического строительства характеризуется все возрастающей ролью партии как руководящей и направляющей силы нашего общества.

На основе научного анализа социальных процессов партия определяет общее направление развития художественного творчества, его цели и задачи; она оценивает состояние литературы и искусства, основные результаты творческой жизни; она видит одну из своих первостепенных задач в идейном воспитании художников.

Борьба партии за идейность и народность, поддержка революционных традиций нашего искусства, критика ошибочных явлений были правильно поняты и одобрены творческими работниками, ибо это было продиктовано заботой о сплочении всех подлинно талантливых сил литературы и искусства на принципиальной основе. Вместе с тем партия выступает против субъективизма, неквалифицированных, поспешных оценок и советов, брани вместо аргументов — явлений, несовместимых с ленинскими принципами.

Партии чужды предвзятость в подходе к деятелям искусства, огульное недоверие к одним или покровительственное отношение к другим. Она ценит мастеров литературы и искусства прежде всего по их делам, по их произведениям, по их преданности идеям коммунизма и заинтересована в том, чтобы каждый талантливый творческий работник своими произведениями обогащал художественную сокровищницу страны. Ленинский стиль руководства искусством предполагает бережное, заботливое отношение к талантам.

Последовательное осуществление курса партии в области литературы и искусства лежит в основе всей деятельности творческих союзов. Они призваны уделять первостепенное внимание идейно-творческим вопросам, совершенствованию воспитательной работы, пропаганде марксистско-ленинской теории. Успешное решение этих задач возможно при условии дальнейшего укрепления коллективных начал в руководстве творческими союзами, деловых и целенаправленных дискуссий по актуальным проблемам идейно-творческой жизни. Ведь только в этом случае и возможна подлинная, а не мнимая консолидация творческих сил в литературе и искусстве.

Общественность заинтересована в том, чтобы в творческих союзах постоянно укреплялась атмосфера принципиальной, товарищеской требовательности, дружеской поддержки всего подлинно талантливого, новаторского, вырабатывалось умение силами широкого актива компетентно решать важные идейно-творческие вопросы. Только в такой обстановке могут предупреждаться идейные ошибки и срывы.

Партия, народ вдохновляют деятелей литературы и искусства на творчество во имя коммунизма, на благо общества. Можно не сомневаться в том, что советские писатели, художники, композиторы, работники театра и кино посвятят свой талант созданию новых выдающихся произведений, достойно отображающих величие дел советского народа — строителя коммунизма.

(«Правда» от 9 января 1965 года)

Юрий НАГИБИН

Человек действующий

Мой «роман» с кинематографом начался давно. Когда в юности я поступал во ВГИК, мною владело радостное и гордое чувство точного выбора. Потом судьба разлучила нас. Но впоследствии оказалось, что «кинематографическая бацилла», проникшая в меня, вероятно, еще в детские годы, на сеансе «Красных дьяволят», не умерла. «Роман» оказался довольно глубокой, искренней привязанностью.

На основе моих сценариев поставлено более десяти фильмов; три еще находятся в производстве. Большая часть сценариев написана на основе уже опубликованных рассказов. Почему же, слыша от друзей или от зрителей на многочисленных встречах и обсуждениях вопрос: «Расскажите, что Вы чувствуете, когда Ваш рассказ оживает на экране?» — я ощущаю некий внутренний протест?

Хочу оговориться: эта статья отнюдь не рецепт, предостерегающий от всех трудностей писателя, работающего в кино. Может быть, не все согласятся со мной. Однако мне бы хотелось, пусть в дискуссионном порядке, высказать ряд личных соображений, которые привели меня к определенным выводам.

Только недавно, после просмотра картин «Председатель» и «Пока фронт в обороне», я, кажется, понял, в чем дело. Я в принципе против выражения «рассказ оживает в кино». Думается, что писатель, работающий над сценарием по своему произведению, преследует иную цель. Не рассказ должен ожить, а те люди, которых ты любишь, которые тебе интересны, должны продолжить свою жизнь на экране.

Жанр рассказа суров и требователен. Он безжалостно отсекает все, что «не работает» на данный характер, на данную ситуацию. Многое из того, что я знаю о своих героях, остается «за рамками» рассказа. Рассказать о моем герое, моем старом друге, старом знакомом то, что еще не сказано,— вот что в первую очередь привлекает меня в этой работе. Это желание было тем толчком, который побудил меня обратиться к экранизациям рассказов.

Практика убедила меня, что самоэкранизация в прямом и узком смысле слова — наименее плодотворный путь для писателя в кино. Здесь меня порой постигали неудачи. Если же автор расширяет рамки рассказа, расширяет сюжет, характеры героев — дело идет, как правило, лучше. Если экранизация идет путем, который у нас называется (условно, конечно) «по мотивам»,— многое не вошедшее в рассказ может послужить на пользу фильму. Вот почему для меня при работе над сценарием лучше основываться сразу на нескольких рассказах. Тогда литературный первоисточник становится как бы явлением действительности, отталкиваясь от которого, автор получает определенный заряд творчества, позволяющий развить найденную в рассказе тему кинематографическими средствами. Так протекала работа над сценариями фильмов «Ночной гость», «Под стук колес», «Неоплаченный долг», «Пока фронт в обороне».

Оговорюсь опять: возможно, такой метод работы свойствен только мне. Я люблю возвращаться к своим героям, может быть, потому, что ощущаю их глубину, не постигнутую мной сразу, и мне просто по-челове-

чески жаль расставаться с ними. Так, рассказ «Нас было четверо» был развит в повесть «Чистые пруды», из рассказа «Радиосолдат» выросла повесть «Павлик». Хотя, конечно, это не правило без исключений. Порядок может быть обратным — так, повесть «Страницы жизни Трубникова» написана после сценария «Трудный путь». Есть темы и герои, к которым я не могу не вернуться. И я понимаю писателей, которые не принимают моей точки зрения. Трудно было бы, например, требовать от Гёте, чтобы он вернулся к «Вертеру», если здесь он выразил уже свое желание покончить жизнь самоубийством из-за несчастной любви...

Но шутки в сторону. Главное в экранизации — та внутренняя нравственная сила, которую обязано приобрести новое произведение независимо от того, совпадают или не совпадают творческие индивидуальности писателя и режиссера.

Дело здесь в принципиальном отношении к проблеме экранизации, в отношении к произведениям киноискусства. Существуют вещи, которые просто невозможно перенести на экран. Это те литературные произведения, которые исчерпывают себя в своей однажды и удивительно точно найденной форме, принадлежащей определенному искусству. Единство компонентов, своеобразие литературного образа, глубина характеров, наконец, волшебно-стройная композиция и поразительный и неповторимый облик автора, проступающий сквозь страницы книги,— эти качества, по-моему, делают задачу экранизации, например Чехова, абсолютно невыполнимой.

В фильме И. Анненского «Анна на шее», например, точное следование чеховскому сюжету привело все же к искажению основной мысли, к абсолютной «непохожести» героев рассказа и фильма. Вообще к героям классическим, появляющимся на экране, у нас отношение очень сложное. Мы не совсем принимаем образы, созданные актерами. Да и трудно этого требовать — ведь каждый из нас в меру своей способности к фантазии создает образ полюбившегося героя.

Судить об экранизациях мы должны по чисто кинематографическим законам. Надо иметь мужество забывать о литературном первоисточнике. Зрителям — для того чтобы смотреть фильм наново, авто́рам — для того чтобы писать в титрах: «использованы мотивы такого-то произведения».

Действительно, вдумайтесь: мы часто твердим о том, что киноискусство самостоятельное, но что делаем на практике? Превращаем кино в иллюстрации, живые картинки по данному произведению. Но не забываем ли мы порой при этом, что кино — действительно синтез литературы, лицедейства, живописи и музыки, приводящий все эти искусства в определенное гармоническое единство? Синтез, а не простое соединение.

Мы часто говорим: кино — новая муза. Но хочется, чтобы эти слова не оставались пустой фразой. Ведь, пожалуй, процесс синтеза — в какой-то мере продукт времени, его веяние. Ведь рождаются же новые науки, например биохимия — не соединение биологии и химии, а именно новая наука. Так же и кино — не механическое соединение разных искусств, хотя при анализе отдельного произведения мы физическим методом искусственно «высеиваем» из фильма отдельно — сценарий, отдельно — изображение, отдельно — музыку, актерскую игру. Муза кино наделена «лица необщим выражением». Было бы смешно наслаждаться Джокондой в виде, например, сюиты или Кельнским собором в виде оратории. И не менее абсурдно требовать, чтобы фильм «Анна на шее» доставил бы нам радость того же порядка, что и чеховский рассказ. Если даже экранизация удачна и доставляет эстетическое наслаждение — все равно это наслаждение уже иного качества, чем было при чтении.

И ведь это в общем закономерно. Фильм — новое произведение, внешне складывающееся из различных компонентов, но переплавляющее их в горниле творчества. Не сумма слагаемых, а новое произведение, именно произведение. Фильм плох, если в нем великолепная музыка, блестящее операторское мастерство, проникновенная игра актеров не сплавились в единое целое. А стоит у этого горнила творчества и, так сказать, «варит суп» не кто иной, как режиссер.

Помня о том, что кинематограф — производство, да еще очень сложное, нельзя забывать, что все же в первую очередь он — творчество. Творчество! А момент творчества глубоко индивидуален и глубоко интимен. Творчество — это любовь, это рождение ребенка, а не игра на бильярде. И когда рождается фильм, то у его колыбели стоит немало фей: и сценарист, и оператор, и композитор, и актеры, и вся съемочная группа. Но отец у него один — режиссер.

Я отчетливо понял это, оглядываясь назад и сопоставляя четыре фильма, которые мне кажутся наиболее удачными из всех, поставленных по моим сценариям,— «Ночной гость», «Самый медленный поезд», «Председатель» и «Пока фронт в обороне». Почему-то принято думать, что автор — особенно писатель — первым критерием оценки фильма считает его «похожесть» на литературный первоисточник. И зрители и критики сравнивают, соответствует ли то, что увидел режиссер, тому, что видел писатель? Узнаем ли мы авторский почерк, стиль, аромат, цвет знакомого произведения? И если нет, то режиссера критикуют. Мне такая позиция кажется совершенно абсурдной. И вот почему.

Наибольшая «похожесть», абсолютная идентичность экранных образов описанным мною героям, на мой взгляд, присуща фильму режиссера В. Шределя «Ночной гость». Я узнал всех своих героев во всей их полноте — Пал Палыча — Смоктуновского, Николая Семеновича — Елизарова, бабку Юлю — Панову, Катерину — Соколову, Любку — Пугачеву — словом, всех своих героев. Радость узнавания испытал я и при просмотре фильма режиссеров В. Ускова и В. Краснопольского «Самый медленный поезд». Но вот появилась картина режиссера Ю. Файта «Пока фронт в обороне», созданная по мотивам рассказа «Бой за высоту» и повести «Павлик». Я не могу сказать, что узнал хотя бы одного человека из тех, что прошли передо мной на экране. Они все — и Ракитин — Косухин, и Шатерников — Авдюшко, и даже истеричный немец — Демьяненко — ничем не напоминали моих героев. Может быть, только дезертир — Юрий Соловьев — исключение в этом смысле. Я говорю и о внешнем рисунке образа и о его внутренней сущности — ведь они неразделимы. Портретная и внутренняя характерность всегда теснейшим образом связаны и взаимно влияют друг на друга.

Если говорить об авторском стиле, об авторской манере (я имею в виду именно экранизации), то мне представляется, в «Ночном госте» и «Самом медленном поезде» они сохранены. Фильм же Файта по манере, по стилю, по изобразительному ряду настолько далек от меня, что дальше и ехать некуда.

Я люблю работать с деталью, всегда стремлюсь показать вещь, явление — через часть. Шредель работал с деталью даже больше, чем я. Файт берет явление, событие обобщенно, пренебрегая деталью. Изменилась даже авторская точка зрения, угол зрения. Если я описываю, скажем, говорящего героя, то Файт, наоборот, показывает того, кто этого героя в данный момент слушает. А в «Председателе» не так: я вижу на экране то, что было написано в сценарии,— например, Трубников улыбается, хмурится и т. д. Вообще у нас с Салтыковым при совместной работе выяснилось, что мы настроены на одну волну в творчестве. Мы образовали единое целое. Но о «Председателе» мне хотелось бы поговорить отдельно.

Далее, Файт стоит за максимальное изгнание текста. Шредель же требовал больше текста, чем мне казалось необходимым в начале, так что потом пришлось дописывать. Слово было немаловажным компонентом и в решении фильма «Самый медленный поезд». Файт свел слово до минимума. Главное для него — не слово, не жест, не движение, а взгляд.

Для того чтобы пояснить свою мысль, приведу в пример экранное воплощение того эпизода, когда Ракитин приходит к начальнику Политуправления Шорохову просить об отправке на фронт. Ракитин хочет сражаться не словом, а оружием, убивать врагов, а не уговаривать их сдаваться в плен. Шорохов видит, что перед ним прирожденный политработник, «мозг и сердце партии на войне», человек с ярко выраженной общественной жилкой, сделавший ряд интересных материалов с такой остротой и зрелостью, которых могло и не быть у вчерашнего студента. Шорохов вешает на стену немецкую газету с портретом Геббельса и командует: «По колченогому, огонь!» Ракитин стреляет и мажет. В рассказе есть ряд подробностей: описывается, как пуля выбила известку в вершке от портрета, как вбежал перепуганный адъютант, и так далее... Затем Шорохов вновь командует: «Ложись, вперед!» — и Ракитин ползет по линолеуму, вихляя задом. Далее следует довольно пространный разговор, после которого Шорохов говорит: «А колченогого мы все-таки прикончим!», и подробно описывается, как он, не целясь, выстрелил, «под лакированным козырьком эсэсовской фуражки возникла черная дырка, газетный лист дрогнул, соскочил с гвоздя и мягко, по стене, сполз на пол». Если бы этот фильм ставили режиссеры Шредель или Усков и Краснопольский, они обязательно, я уверен, обратили бы внимание на деталь,

например, как Ракитин взял пистолет, как зажмурил правый глаз вместо левого, как Шорохов не смог сдержать усмешку. Или другой вариант — они потребовали бы от меня, чтобы я нашел новую деталь, более кинематографическую по своему характеру. Файт работает крупными мазками — он сокращает разговор, выкидывает адъютанта, отсекает подробности. Люди смотрят друг на друга, и выражение их глаз — главное для режиссера. Когда Ракитин стреляет, в кадре — не газета на стене, а его лицо, и по его огорченной гримасе мы догадываемся, что он промахнулся. Когда раздается команда «ложись», у Файта в кадре — Шорохов — Белокуров. И на его лице мы читаем, как мучительно, трудно и неумело ползет Ракитин.

В фильме «Пока фронт в обороне» предельно упрощены обстановка, быт. Файт снимает чуть не в сукнах, декорации почти условны. В кадре есть только самое необходимое, и эта предельная ненаселенность кадра вещами сосредоточивает невольно наше внимание на том, что для режиссера имеет наибольшее значение — на человеке, на человеческих взаимоотношениях. Слово, сказанное таким образом, избавляет режиссера от расшифровки в зрительном ряду — и наоборот. По-моему, у молодого режиссера есть и доверие к зрителю, способному проникаться происходящим и понимать все с полуслова, и доверие к актеру, к его глазам, которые многое могут выразить. Сцена между Ракитиным и Шороховым, на мой взгляд, убедительна. Но чье это решение? Мое? Нет. Вообще вся эта картина по стилю повествования, по манере, по образам, типажам, интонации сделана не по-моему, не так, как видел ее я, когда писал сценарий. От меня в этом фильме лишь основная мысль и материал, на котором эта мысль раскрывается. Суть ее — к высоким целям нельзя идти низкими способами. Раскрывается эта мысль в образе молодого политработника, занимающегося контрпропагандой (кстати, это очень интересная и тонкая область партийной работы на войне, еще почти не затронутая нашим искусством). В фильме Файта я нахожу верное раскрытие этой темы, но сделанное иным, по сравнению с моим, путем. Режиссера не интересуют подробности военного быта, сложная специфика работы контрпропагандистов. Он концентрирует внимание лишь на том, что происходит в сознании людей, и на этом пути он требует от зрителя сотворчества. Файт достиг цели, я бы сказал, вопреки сценарию.

Иногда я думаю, что легко читаемая близость фильма и литературного первоисточника даже вредит картине. В этом я убедился и на собственном опыте и проверяя свои выводы на фильмах других авторов.

Но даже когда чуда рождения произведения нового искусства не происходит, рассказ от этого не перестает существовать. Тогда, вероятно, следует говорить примерно так: я, скажем, люблю героя своего рассказа маленького Комарова. Мне хотелось увидеть на экране его курносую, веснушчатую и продувную рожицу, проследить, как познает огромный мир этот упрямый и настойчивый человечек, обладающий в полной мере чрезвычайно ценными человеческими качествами — любопытством и пытливостью. Но в своей попытке создать образ Комарова средствами не литературы, а кинематографии я потерпел поражение.

Итак: имеет ли право писатель, скажем, Нагибин, предъявлять к режиссеру Файту — или любой другой писатель к любому другому режиссеру — претензии, что тот не «перенес» на экран его произведение полностью, не раскрыл его творческую индивидуальность, его стилистику? Я думаю, нет. Речь может идти лишь о том, верно или ошибочно понял режиссер идею автора. Стилистически можно решать фильм как угодно. Нельзя лишь лгать в идее — ибо идея это то, за что умирают.

Проблема соответствия авторского замысла сценарному воплощению — это, по сути дела, проблема быта искусства, а не его сущности. Важен не творец, а творимое, и если твои наблюдения, твое отношение к миру обогатило зрителей — это счастье.

Пожалуй, все положения, высказываемые здесь, вытекают из моего твердого убеждения, что режиссер — не интерпретатор чужого замысла, а подлинный творец.

Хочу быть правильно понятым: моя точка зрения отнюдь не предполагает неуважительного отношения со стороны режиссера к литературной основе его будущего фильма. Если режиссер берет рассказ или сценарий и посвящает работе над ним год жизни, а то и два — предположить, что он ненавидит рассказ или равнодушен к нему, было бы по меньшей мере цинично. Он в него влюблен, он им живет, он им дышит. Но как бы горячо ни любил режис-

сер сценарий, он неизбежно, если хочет создать фильм, а не живые картинки, должен переплавить его в своем творчестве, переплавить в новое качество. Это не значит — крушить и ломать замысел; наоборот, режиссер обязан быть бережным. Но если режиссер — честный художник, он должен решать задачи творческие, а не авторские.

И во-вторых, моя точка зрения не является признаком лично моего неуважительного отношения к своей работе сценариста. Сценарий должен твориться с полной отдачей, без всякого расчета на скидку. Но надо быть готовым к тому, что на экране окажется не арифметическое подобие твоего рассказа, а нечто иное. Такова диалектика кинематографического процесса, и это надо признать и принять как объективную данность.

Все сказанное относится и к работе режиссера не только над экранизацией, но и над оригинальным сценарием. Фильм не «раскрывает» сценарий, а творит принципиально новое произведение. И судить его надо по законам кинематографии, а не сверять со сценарием. Это, по-моему, логично: ведь фильм-то делает другой человек — со своим представлением о героях, со своей точкой зрения на происходящее, со своим душевным настроением, человек с другим душевным миром, с другой любовью, и поэтому многое он видит иначе, чем сценарист. Вообще случаи полного совпадения творческого художественного ви́дения у людей крайне редки. Вероятно, речь здесь может идти лишь о различной степени приближенности.

Мне кажется, у меня и Салтыкова эта степень приближенности относительно высока. Мы настроены как бы на одну волну. И все же я не могу сказать, что я писал именно того Трубникова, который пришел на экран, хотя, подчеркиваю, полностью согласен с новым Трубниковым, родившимся в фильме. Я уже слышал от некоторых кинематографистов высказывания такого типа: «Председатель» — это фильм сценариста». Так ли это? Нет, ни в коей мере! Мой Трубников суше, суровее — словом, мрачнее. Например, в сценарии он переживает рождение племянника Петьки как трагедию и — про себя, конечно,— говорит мальчугану горькие слова. В фильме Трубников относится к Петьке мягче и легче — помните, как он приплясывает с ним вместе? В сценарии был эпизод, когда приезжий краснобай упрекал Трубникова: уж очень мрачно, без улыбки вы все делаете. Дальше шла сцена, попросту пародийная,— с изб слетали шиферные крыши, рушилось новое здание школы и т. д., а Егор говорил: вот что было бы, если бы председатель этого колхоза понимал толк в улыбке. Этого эпизода в фильме нет. Зато появились неожиданные и мной не предусмотренные комические ноты. Трубников стал эмоциональнее—податливее и на слезу и на улыбку. Я рад этому, я рад новому Трубникову, потому что нет гарантии, что если бы Егор был на экране точно таким, как в сценарии, он не оказался бы просто угрюмым и скучным человеком...

А Доня — разве такая она в сценарии? Для меня Доня — отчаянная, нахальная, надорванная, потерянная — в общем, характер сугубо драматический, почти лишенный улыбки. Салтыков и Мордюкова привнесли в эпизоды Дони определенную долю комизма. Доня осталась горькой, но при этом оказалась где-то смешной и забавной. Для меня ее последнее объяснение с Егором звучало трагически — и только, а публика в зале смеется! Дело в том, что я знал таких женщин во время войны. Но прошли годы, что-то отлегло от сердца — и Салтыков уже иначе относится к характеру Дони.

Изменился по сравнению со сценарием и образ Павла Маркушева, который обрел новые краски в игре В. Невинного.

И все же между мной и Салтыковым не было творческого противоречия. Мы работали в одном направлении. Мне кажется, если говорить об авторском стиле, то в «Председателе» он сохранен.

Но в принципе режиссер имеет право осмыслять сценарий по-своему. Лишь бы ви́дение его было цельным и произведение не теряло бы своего идейного смысла и нравственной силы. Потому что единственный, кто стоит между грудой исписанных листов сценария и зрителем,— это режиссер, и только режиссер. Если фильм получился честным, талантливым и правдивым, то похож Нагибин на себя или непохож — это, в сущности, не важно.

Работа «по мотивам», где почти теряется ощущение литературной почвы, где содержание рассказа является лишь возможной основой, которая должна быть переосмыслена по-новому,— мне кажется наиболее плодотворным путем в области экранизации. Но только оригинальный сценарий — я это понял во время работы над «Председателем» —

дает полный простор авторским поискам кинематографической выразительности. В рассказе преобладает описательность; часто употребляются, например, внутренний монолог, лирические отступления. При экранизации литературный ряд давит, и потому не всегда находишь его кинематографическую идентичность, кинематографический эквивалент. Но когда работаешь над оригинальным сценарием, неизбежно сразу же начинаешь думать кинематографически. Два средства выражения характера — слово и жест; они должны определять пластику и динамику каждого эпизода. И поэтому, вероятно, уже не думаешь, что́ опишешь, как опишешь сложные эмоции и мысли героя,— думаешь о том, как герой выразит себя в действии. Как его характер проявится через жест, движение, столкновение, конфликт... Кино в этом плане неподкупно, идейный замысел фильма в целом и отдельного образа-характера должен быть выражен полно и точно, и тут уж не спасет никакое литературное шаманство.

Человек в действии. Последнее время я часто думал над этой проблемой, в мыслях неизменно соединяя оба понятия.

В детстве я играл в д'Артаньяна. Я сделал деревянные шпаги и роздал их своим друзьям, и мы стали мушкетерами — смелым, находчивым племенем. Через несколько лет мушкетеры трансформировались в героев «Красных дьяволят» — таких же смелых, находчивых и дружных. Шли годы. Пришло время, игрушечные красноармейские треуголки на наших бритых головах сменились солдатскими пилотками.

Теперь, оглядываясь назад, анализируя детские и юношеские свои увлечения и сравнивая с тем, что люблю сейчас, я отчетливо вижу, что, по сути дела, мои пристрастия не изменились. Я по-прежнему преклоняюсь перед людьми яркими, активными, умелыми, ловкими, азартно и вдохновенно делающими свое дело. Мне нравится быстрота и красота процесса их работы, их умение быстро ориентироваться в любой обстановке, даже то, что они никогда не роняют вещи — вещи словно любят их и сами льнут к их рукам...

Самым главным, самым ценным в человеке кажется мне жизненная активность — может быть, потому, что по роду работы я несколько лишен этого качества. Для меня степень и род действенности людей определяют их гражданскую, общественную и личную ценность, их нравственную силу и обаяние.

Еще задолго до того, как началась работа над сценарием «Трудный путь», я познакомился с председателем одного из колхозов Курской области Татьяной Петровной Дьяченко. В этой пожилой женщине была полно и ярко воплощена действенность. Она работала вдохновенно, и это было бесконечно интересно наблюдать — как блистательный спектакль, ведь артистизм — неотъемлемый элемент таланта руководителя. Волевой человек, блестящий организатор, она умела создать вокруг себя атмосферу творческого подъема, горения, без которой невозможна успешная работа. И люди верили ей, шли за ней. В 1947 году, когда вокруг еще лютовала разруха, было голодно — суп из крапивы считался деликатесом, люди в ее колхозе жили изобильно. А о себе она всегда забывала — даже собственного дома у нее в деревне не было. «Я в любом закуте переночевать могу», — объясняла она свою неустроенность. Эта человеческая активность и самоотверженность, овеянная высоким нравственным началом, привлекала к Дьяченко всех, с кем она сталкивалась.

Может быть, потому, что у меня лично творческая фантазия не очень высоко развита, я в своих работах всегда отталкиваюсь от действительности, от реального случая, от живого человека. На жизненном событии основан фильм «Самый медленный поезд» — я сам ехал в этом поезде, своими глазами видел всех своих будущих героев. Я знаком с Пал Палычем — «ночным гостем». Судьба артиста театра «Ромэн» Н. Нарожного положена в основу фильма «Трудное счастье». В общем, принцип отталкивания от жизни справедлив по отношению ко всем моим работам.

И я вспомнил сейчас о Татьяне Петровне Дьяченко, потому что от такой очарованности яркой человеческой личностью родился образ-характер, который мне давно и бесконечно хотелось воплотить: человек приходит в тяжелую эпоху, в трудную пору и силой своей веры в людей, человеческого таланта, активности поднимает дело, доказывает, что социалистический принцип колхозной организации великолепен.

Конечно, Егор Трубников возник не сразу и не только после встреч с Татьяной Петровной. У него — коллективный прототип. Я могу назвать множество имен — Егоров из Подмосковья, Поддубный из Курской области, директор Ухтомской МТС Ширшов и другие. В сценарий вошли наблюдения и из

времени моего детства, когда я жил в деревне, и более поздние. Работая разъездным корреспондентом, я часто бывал в колхозах. Словом, в фильм вошли многолетние наблюдения, а не впечатления одной какой-либо поездки. Почти все эпизоды сценария не придуманы мной, а увидены в жизни. Основная работа шла по линии того, как это должно быть истолковано кинематографически, какое пластическое выражение должно обрести каждое событие.

Человек и его дело... В связи с этой проблемой возникло сознание необходимости выхода в историю, в масштабность, в более широкое изображение действительности.

Из всех жанров литературного творчества мне ближе всего рассказ. Конечно, рассказ — если это хороший, настоящий рассказ — включает в присущую ему камерность самую определенную социальность. Но в какой-то момент я почувствовал, что камерность и лиричность стали мне как будто узки. Думается, почти каждый писатель проходит в жизни через такой период, когда он словно «вырастает» из того жанра, в котором прежде работал. В такие годы писатели-новеллисты часто начинают писать романы. Но жанр романа мне чужд — по-видимому, это следствие моего пристрастия к определенной концентрированности действия. И, почувствовав и осознав необходимость выхода в историзм, эпичность, я нашел этот выход в форме, которая наиболее близка мне внутренне, близка к той новеллистической манере, которую я люблю. Форма эта — оригинальный киносценарий. И, по-видимому, не случайно, что наиболее масштабного, активного и действенного своего героя я выразил в самом действенном искусстве — кинематографе.

В скором времени, я надеюсь, режиссер А. Салтыков начнет съемки фильма по моему сценарию «Директор». Это первая часть большой трилогии — «Директор», «Нарком», «Министр», которая охватывает время действия от первых шагов революции до наших дней. Работая над характером главного героя — Зворыкина, я отталкивался от реального образа человека, которого хорошо знал,— И. А. Лихачева. Сценарий начинается со взятия Кремля. Молодым человеком Зворыкин пришел в революцию, а потом руководил заводом, организовывал выпуск первой советской автомашины. Место действия будущего фильма не ограничено строгими пространственными рамками — в нем рассказывается, например, о поездке Зворыкина в Америку на учебу к Форду, об известном Каракумском пробеге. Но главное для меня в этой работе даже не событийный интерес, а взаимоотношения человеческой личности и эпохи.

Эпоха, в которую мы живем, прекрасна, хотя неустроенна, нелегка и жестока. Она романтична. Романтика и страстность характерны и для героев, рожденных этой эпохой. Это были люди огромной красоты и нравственной силы, характеры мощные и яркие. Порой людям молодым представляется, что время, скажем, после 37-го года было временем скучных домоуправов. Но ведь даже в самые тяжкие времена жизнь страны не прекращалась. Люди оставались собой — людьми больших страстей, крупных дел, ярких поступков. Люди оставались людьми — они жили, любили, рожали детей, строили заводы. Это они стоят за первым нашим трактором и первой автомашиной. Дела этих людей — величайший взлет человеческого героизма, взлет, фантастический по силе и размаху. Я не собираюсь лгать в эпохе, в обстоятельствах — конечно, бывало трудно, и очень тяжко, и горько. Но, мне кажется, историческая правда в том, что активный характер и в это сложное время проявлял себя героически. Жизнь состояла отнюдь не из уныния, не из безвыходного отчаяния — хотя и это бывало. Время было героическое и трагическое, великое и низкое — вместе, в переплетении. У людей было ощущение соучастия в необыкновенном, ощущение своей сопричастности чуду великих дел. Суть в том, что люди таких характеров, как Зворыкин, все же добивались многого в плане реальных достижений, несущих благо стране, людям. Поэтому для меня зерно образа Зворыкина состоит в том, что, несмотря на все трудности, он все же — победитель.

В тот же период — во время работы над «Председателем» — возникла идея написать сценарий «Мать колхоза», в основу которого будет положена судьба Татьяны Петровны Дьяченко. Очень хочется продолжить мысли, начатые в «Председателе». А потом я подумал: как было бы замечательно, если бы удалось создать целую галерею кинопортретов сильных и ярких советских людей. Сделать фильм о талантливом военачальнике, о талантливом ученом... Задача эта, несмотря на свою трудность, кажется мне необычайно интересной.

Константин СЛАВИН

Факт и личное

Документальный фильм привлекает всеобщее внимание. Больше тридцати мировых кинофестивалей ежегодно проверяют поиски и открытия документалистов разных стран и народов. Лучшие мастера кино работают под знаменем вертовской «киноправды». М. Ромм и Г. Александров создают документальные фильмы. Р. Юренев, С. Юткевич и С. Герасимов выступают с яркими, зажигательными статьями по проблемам документального кино. Выдающийся польский документалист Ежи Боссак руководит знаменитым объединением художественных фильмов «Камера». В составе жюри VII Международного кинофестиваля в Лейпциге участвуют Херлуф Бидструп и Айвор Монтегю. В крупных московских кинотеатрах проходят месячники документальных фильмов, которые вызывают небывалый интерес у столичной публики. Короткие фильмы — «Катюша», «Розыск продолжается», «Там, где жил Хемингуэй», «Вечерний берег» — по своему общественному резонансу не уступают «Тишине», «Живым и мертвым», «Председателю». Миллионы метров кинопленки извлекаются из архивов, и XX век в самых неожиданных смысловых оценках и кинематографических проявлениях предстает перед зрителем. Человечество узнает себя, свои чаяния и надежды, свои достижения, ошибки и заблуждения — узнает в стертых временем, часто трудно читаемых с экрана кадрах. Люди думают о будущем с беспокойством и надеждой, и они хотят знать правду о прошлом и правду о сегодняшнем дне.

Ну а если с этих позиций посмотреть на работу наших документалистов за последнее время!

Разведка правды, исследование живой действительности, вторжение в жизнь, злободневная проблематика в духе вертовской записи «...видимого и невидимого невооруженным глазом мира» — стали ли эти способы главенствующими в нашем документальном киноискусстве и в какой мере они поверяют работу человека с киноаппаратом,— увы, не так-то просто ответить на этот вопрос!

Но если всерьез говорить о киноорбите, на которую выводятся документальные ленты, то большая часть их не вырывается за границы атмосферы парадности, беспечной регистрации фактов. Не потому ли так часто мы вынуждены говорить о беспринципном равнодушии документального кино к вопросам чрезвычайной общественной и государственной важности и заботы. Да, еще угадывается инерция прошлого, диктующая необходимость искусного обтачивания острых углов. Сказывается и неизлечимая «сердечная недостаточность» некоторых летописцев эпохи, их профессиональная неспособность, при всем желании и стремлении, поставить и поднять насущные вопросы времени, горячую проблематику нашего дня.

Я не хочу никого называть или приводить фильмы. Не так уж мало имен, и очень, к несчастью, очень много названий. Да и не в названиях дело...

Взять хотя бы одну область приложения человеческих сил — сельское хозяйство. Взгляд на этот сложный и колоссальный жизненный пласт у многих документалистов носит однобоко умилительный характер или имеет сугубо утилитарное направление. А как такой в общем-то незаинтересованный аспект мышления расходится с углом зрения партии, практических работников, газетной публицистики! Мы видим многие и многие недостатки и недоделки в организации колхозного производства, трудности роста, острейшие проблемы сельскохозяйственной науки и практики. Но документальная публицистика молчит. Она продолжает информировать и учить, она не стала еще тем инструментом общественного мнения, который раскрывает диалектические сложности развития колхозного строя и силой фактов, силой своего публицистического темперамента заостряет внимание на главном. Конечно, живописать праздники гораздо приятнее и спокойнее, чем будни — тем более будни деревни. Мешают и пороки в организации дела. Наскоком, на протяжении двухмесячного съемочного периода не увидишь и не покажешь подлинные успехи и реальные сложности в жизни деревенских тружеников. Здесь требуются глубокие и длительные кинонаблюдения! То же можно сказать и о большой области документальной тематики, обращенной к людям промышленного производства.

По всей вероятности, не малую роль в этом играет отсутствие индивидуального авторского взгляда — обостренной склонности кинопублицистов к определенному материалу (в противовес аморфной всеядности). Мы как-то мало придаем значения специализации мастеров научного и документального кино в той или иной области жизни и труда, не учитываем степень знания предмета, о котором идет речь в картине и даже киносюжете.

А ведь опыт показывает, что почти всегда приход автора, хорошо знающего свой материал, живущего им, уже во многом создает благоприятные предпосылки для появления нешаблонного и правдивого

кинопроизведения. Скрываясь за технической консультацией, озабоченной лишь правильностью технологии, мы часто упускаем общественную проблематику.

Никакими особенными кинематографическими ходами или неожиданными приемами не блещет киноочерк Л. Данилова и Г. Радова «Лето нынешнего года» (ЦСДФ). Но в отличие от многих «колхозных» фильмов он в общем-то зиждется на земной основе и выдвигает весьма существенные вопросы хозяйственного, организационного и даже морально-этического плана. Где-то понимаешь заботы людей. Картина помогает понять их нужды, ощутить не декларативное, а действительно человеческое стремление к лучшему, передовому. Здесь несомненно сказывается опыт вдумчивого и беспокойного очеркиста Г. Радова, его знание сельской действительности, человека деревни.

Исследование жизни и ее поэтизация едва ли не самое главное в традиции Дзиги Вертова и его учеников. И если говорить о нашем коротком фильме последнего времени, то она, эта традиция, в самых различных направлениях и проявлениях начинает восстанавливаться на экране независимо от избранного материала. Архивные кинокадры, ретроспекция и современный репортаж, лирическая зарисовка и публицистическое эссе,— оказывается, каждый из этих документальных жанров по-своему способен передать живое дыхание времени. Но при одном непременном условии. За этим должна стоять гражданская заинтересованность, увлеченность, искренняя взволнованность художника-публициста.

Взять, например, такой вполне устоявшийся вид документального кинотворчества, как историко-документальный фильм. Кадры старой кинохроники, вынесенные на экран сегодня, в наши дни, уже сами по себе представляют интерес для зрителя. И часто, видимо, по этой причине мы мало обращаем внимания на форму кинематографического изложения исторических событий, на отбор и монтажное сцепление кадров. Мы как-то упускаем роль авторской концепции, которая, с моей точки зрения, и в такого рода работах должна помимо познавательной функции обладать остросовременным, злободневным звучанием. В этом смысле весьма серьезного успеха в картине «Герои не умирают» добился признанный мастер исторического фильма С. Бубрик, с величайшей тщательностью и скрупулезностью исследователя относящийся к архивным съемкам, к характеру их экранного воплощения. Молодой ленинградский режиссер Ю. Торгаев дал новую жизнь кадрам, запечатлевшим Г. К. Орджоникидзе. Он сделал точные и очень современно звучащие акценты на главных событиях из жизни Серго. Вспомним эпизод перед смертью Орджоникидзе и его последнюю речь.

Смелый творческий опыт воссоздания обстановки героической революционной деятельности и борьбы М. В. Фрунзе весьма успешно осуществили киргизские документалисты в картине «Рассказ о Михаиле Фрунзе». Но таких примеров немного.

К сожалению, примитивный взгляд на исторический кинодокумент как на самоигральное «сырье», не требующее глубокого политического и художественного осмысления, приводит к большим потерям и просчетам. На некоторых студиях укоренилось ложное представление о том, что кинодокумент можно «усилить» средствами игрового кинематографа. Есть режиссеры, с удивительной легкостью переплетающие сцены из игровых картин и подлинные кинодокументы. Происходит это от недостатка профессионального навыка и мастерства, чувства времени и элементарного такта в работе с документальным материалом. В этой связи много серьезных претензий можно предъявить работам режиссера М. Товарнова («Моснаучфильм»), основанным на исторических материалах («Незабываемые страницы истории», «Ленин разговаривает с Америкой»).

А как бескрылы и поверхностны такие ленты прошлых лет, как «Живее всех живых», «Последнее подполье», «Ленинские места Поволжья» и многие другие. Они приходят сейчас на память только потому, что советским кинематографистам предстоит решить важнейшую задачу создания документальной Кинолениннианы, состоящей из семнадцати фильмов, что впереди 50-летие Советского государства, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, 20-летие окончания Великой Отечественной войны...

Портретный киноочерк занимает едва ли не самое главное место в творчестве наших документалистов. Хорошо, когда за живым героем сегодняшнего дня стоит кинолетопись. А если ее нет или она имеется в минимальном количестве? Ну, во-первых, наличие фильмотеки и реально существующего героя, запечатленного в этой фильмотеке, еще не дает гарантии создания полноценного кинопроизведения. А во-вторых,— и это главное — степень талантливости документалиста, его личное отношение к факту, та удивительная, как абсолютный музыкальный слух, способность увидеть и услышать своего героя, отобрать и сопоставить факты, органично сочетать изображение и звук — все это в комплексе дает возможность киноискусству, имеющему дело только с фактами, сказать правду о человеке, о времени, о себе.

Итак, с одной стороны, мысль и сердце, с другой— кинокамера и микрофон. Не так уж мало в первом случае и очень немного во втором. А результаты?..

...«Катюша» — сколько сказано и написано за последнее время об этом небольшом фильме! С. С. Смирнову и В. Лисаковичу именно так, при помощи камеры и микрофона, удалось проникнуть в душу

своей героини, столь достоверно передать тончайшие нюансы ее внутреннего состояния, что документально снятый кинопортрет превратился в художественный образ, типизирующий лучшие черты русской женщины — героини Отечественной войны. В этом смысл и значение фильма, справедливо удостоенного Золотой медали на последнем Международном кинофестивале в Лейпциге. И не столь уж важно, рожден ли такой метод показа человека практикой телевидения или школой документального фильма.

Несколько дальше в драматургическом отношении идут создатели киноочерка «Розыск продолжается» («Моснаучфильм», авторы М. Садкович, А. Червинский, режиссер А. Цинеман, оператор Л. Зильберг, автор текста Л. Белокуров).

Они строят увлекательную фабулу киноочерка, основанного на факте поиска человека, потерявшего во время войны сына. Скрытые методы съемки и явные кинонаблюдения (когда документальный герой знает, что его снимают) органически переплетаются в этой работе. И так же как Екатерина Демина из фильма «Катюша», капитан милиции Елена Васильевна Давыдова раскрывается на наших глазах как человек, наделенный благородным и сильным характером, большой, отзывчивой душой.

А сколько совсем недавно было сомнений в том, может ли документальный фильм раскрыть душу и психологию человека! И, конечно, дело не в технике, во всяком случае, не столько в технике скрытого «улавливания» человеческого поведения, сколько в пафосе авторского замысла, в точке зрения на документального киногероя, в увлеченности и, я бы сказал, чаще — самоотверженности документалиста.

Казалось бы, на сугубо событийном материале построен фильм новосибирского режиссера М. Лукацкого «Путь в науку» (сценарист В. Коган, операторы Д. Озолин и В. Фридрихсон). Наиболее одаренные ребята, прошедшие два тура Сибирской математической олимпиады, приезжают в Сибирское отделение Академии наук СССР на третий, заключительный тур.

Фильм, во многом неровный и фрагментарный, несколько затянут в первой половине, но как он показывает ребят!

Мальчик Степа Пачиков, защищающий фантастический проект «утепления» земного шара, предстает на экране как вдохновенный мечтатель, человек ломоносовского полета мысли. И вместе с тем мы отчетливо видим, что это ребенок — непосредственный, где-то застенчивый, где-то смешной, но весь наполненный своей мечтой.

Живые моменты фильма, созданные подробным наблюдением и точными режиссерскими деталями (например, возвращение к одному и тому же ученику в разные периоды экзамена) составляют художественное существо картины и красноречиво говорят о возможностях документального кинематографа — возможностях, увы, еще далеко не использованных в нашей повседневной производственной практике.

Многие элементы жизненно достоверного и вместе с тем образного показа мы находим в фильмах «Открытый мир» В. Карпова, В. Горохова и И. Горчилина, «Весенние свидания» В. Трошкина, «Перед началом спектакля» И. Гутмана, в проблемно-воспитательном очерке И. Гольдштейна «До шестнадцати», в «Портрете хирурга» Н. Грачева и некоторых других работах.

Живое человеческое слово, достоверность звукового ряда пришли на помощь документалистам. Новые разнообразные способы съемок помогли им лучше разглядеть человеческую натуру, увидеть реальную действительность в многоплановом показе жизненной среды, а не в эффектном масштабе общих планов и красивенького антуража, частенько вытесняющего с экрана документального героя как личность, как индивидуальность.

Острота взгляда определила в других случаях выбор темы и драматическую заостренность материала.

Режиссер-оператор Малик Каюмов и журналист В. Горохов сделали на Ташкентской студии небольшой киноочерк «Встречи с Таджихон».

Кстати, этот фильм, возвращаясь к методам использования фильмотечных кадров, удачно сочетает старую хронику и современные синхронные съемки.

Нелегкая, трагическая судьба замечательной узбекской женщины Таджихон Шадиевой запечатлена в немом документальном фильме 30-х годов, живые фрагменты из которого использовал М. Каюмов. Старые кадры он включил в современный материал о совхозе, где работает Таджихон. Рассказ «от себя», о своих встречах с Таджихон Шадиевой придает авторской интонации доверительную интимность и особенную доподлинность. Этот авторский мотив переплетается с рассказом самой Таджихон, эмоциональным, сердечным, насыщенным глубокими переживаниями. В зрительный зал обращается женщина, оклеветанная в период культа личности и долгие годы просидевшая в бериевском застенке.

Но важнее всего то, что из сочетания исторических фактов и отношения к ним героини фильма (и его создателей!) рождается неизгладимое представление о человеке, вся нелегкая жизнь которого являет собой пример высокопартийной стойкости, несгибаемой убежденности, веры в победу правды, в торжество ленинской справедливости.

Настоящая публицистика, гражданский пафос, негодование, большая душевная боль и озабоченность по-разному, но в равной степени пронизывают картину Л. Гинзбурга и Л. Мазрухо «Во имя живых»

(Ростовская студия) и киноочерк О. Зекки «Бездна» («Казахфильм»).

Монтируя кадры фронтовых лент, кино- и фотоматериалы современной действительности ФРГ, съемки процесса военных преступников в Краснодаре, Л. Гинзбург и Л. Мазрухо создают настоящий обвинительный документ, направленный против сил войны и фашизма. Они страстно обличают милитаристов и западногерманских неофашистов, укрывающих эсэсовских палачей и детоубийц.

А как раскрывают религиозный фанатизм кадры из фильма «Бездна» в эпизоде, где показывается девушка, вырванная из лап сектантов. Мы видим ее почти безразличное лицо, слышим такой же безразличный голос, ровный, без всяких интонаций... Ее записывает магнитофон... Она монотонно говорит, но что?! Это голос человека с другой планеты. Оказывается, в свои 16 или 17 лет эта девушка никогда не видела солнца, не знает страну, в которой живет, не знает, что такое самолеты, спутники и даже сахар!.. XX век и эта девушка, которую всю ее небольшую жизнь сектанты продержали в темном подвале, вступают в вопиющее противоречие. Факт противоречит здравому смыслу. Но это правда, горькая правда, и от нее никуда не уйти. Непроизвольно задаешь себе вопрос: а где мы были раньше?..

...Бездумная протокольность многих наших документальных фильмов коренится прежде всего в природе авторской индивидуальности, вернее, в ее полном отсутствии. В отсутствии своего видения мира, сложных жизненных явлений, своего художественного почерка. Сценарного. Режиссерского. Операторского.

Привыкая к этому и не замечая порой безликости материала, особенно остро ощущаешь самобытность творческого мышления, собственного «я» в случаях, когда на экран прорывается такой, скажем, фильм, как «Вечерний берег», или такая картина, как «Там, где жил Хемингуэй». Начинаешь думать о неповторимой манере подачи фактов, о своеобразной трактовке темы, о непохожести творческих средств. Мы говорим и спорим о настроенческой стихии этих работ, о том, насколько атмосфера жизни в них сливается с личным отношением и настроением авторов.

Лирический репортаж В. Зака и А. Зубрицкого («Вечерний берег») в изобразительной и звуковой части передает свое, глубоко индивидуальное отношение к острову Врангеля, к его будням и людям. Отсюда, наверное, полусказочный, почти марсианский пейзаж, живописная глубина крупных портретных планов, суровая и вместе с тем нежнейшая красота подчеркнуто скудной фактуры. И даже текст — в форме белого стиха,— сначала ошеломляющий своей приподнятостью, в конце концов вступает в контакт с возвышенной тональностью зрительного ряда. Так видит, так чувствует, так мыслит автор-документалист. Именно этот и никакой другой. Е. Легат, например, или Ф. Фартусов, или В. Микоша, я думаю, сняли бы остров Врангеля иначе.

Намеренно просто, строго сделан С. Школьниковым фильм «Там, где жил Хемингуэй». Никакой внешней аффектации, и если вдуматься, скупая, мужественная интонация хорошо гармонирует с образом и личностью человека, о котором ведется кинорассказ. Есть даже подтекст. Он вырастает из закадрового комментария почти аскетической сдержанности, из его, если хотите, звучания с экрана. Дикторского произношения. А ведь диктор не профессионал, а сам автор текста — Константин Симонов. Но он рассказывает, а не читает и поэтому воспринимается как задушевный собеседник.

«195 дней» молодого киевского режиссера И. Грабовского тоже «настроенческая» лента. Напряжение борьбы с пожаром, разбушевавшимся на газовой скважине, ощущается в репортажной доподлинности съемки, в тревожных, мятущихся кадрах, в подчеркнуто острых монтажных столкновениях эпизодов, в обрисовке человеческих лиц, глаз, рук — всей самоотверженной работы умных и красивых людей, охваченных одним стремлением, одной мыслью — покорить, сбить проклятое пламя! Так, при некоторых конструктивных сбоях фильма достигается цель — очертить романтику трудового свершения, облик повседневного героизма.

Лиризм отличает одночастевую кинoновеллу Е. Кряквина «Иду в город». Знакомый по многочисленным лентам облик Москвы обретает новые краски. Сюжет прост и обычен. Москва строится, растет, она подбирается к некогда тихим деревянным окраинам и сметает их. Вот и все. Но Кряквин рассказал об этом так, словно он первый прочувствовал эту метаморфозу гигантского города. И дома в дымке утреннего рассвета — и старые и новые,— показанные только в таком рассветном ракурсе, и люди, идущие нам навстречу, окрашиваются светлым чувством.

Боевой, событийный репортаж становится антитезой кинопротоколу, когда он наполняется трепетом человеческого волнения. Однозначная по своему внешнему ряду цепь событийных фактов (собрания, встречи, дискуссии) вполне закономерна для такого, к примеру, большого общественно-политического явления, как Всемирный форум солидарности молодежи и студентов. А картина Г. Гуркова и В. Трошкина «Голос юности» по отбору, сцеплению и расположению событийных съемок насыщается динамикой и драматизмом. Протокольный хронометраж события отступает на второй план, а на первый приходят люди и отношение к ним авторов фильма. Поэтому так волнует кульминационный момент кар-

тины с драматической характеристикой нашего юноши — Виктора Прядько. Он обезвредил сорок тысяч мин, спасая жизнь алжирцев, и в этой борьбе с минами на чужой земле потерял ногу. Вот он говорит с трибуны форума — солдат, сын солдата, погибшего на Северном Донце. Он говорит спокойно и сдержанно, ему горячо аплодируют сверстники, его крепко обнимает алжирский юноша, и в этих кадрах —весь смысл и значение такого огромного события, как форум. Они сняты, смонтированы, озвучены и прокомментированы тепло, страстно, увлеченно.

А когда молодой Владимир Копалин берет кинокамеру и вместе с группой альпинистов поднимается на головокружительную высоту, он видит не только увлекательный сам по себе и рискованный маршрут, но и пытается передать в картине «Выше только небо» живые, человеческие черточки людей, наблюденные в самой разнообразной и неожиданной обстановке — и в забавной «спартакиаде» перед штурмом вершины, и в атмосфере лагерного утра, и в последнем трудном броске на грозный пик...

Конечно, не все совершенно в этих работах, как правило, коротких по своему метражу. Но на пути к большой киноправде они выстраиваются заметными вехами, преграждающими дорогу приблизительности, холодному ремесленничеству.

Я далек от того, чтобы обобщить все итоги последнего времени в нашем документальном кинематографе. Я не касаюсь больших полнометражных лент, скажем, таких, как «Три весны Ленина» Л. Кристи, «Магистраль» Р. Григорьева, «Страницы бессмертия» И. Копалина, «Золотая свадьба» М. Каюмова... Они требуют специального, всестороннего разбора.

Но оценивая некоторые явления в искусстве короткометражного фильма, я хотел бы настоятельно подчеркнуть (я вижу в этом гигантский трамплин для дальнейшего прогресса кинодокументалистики) появление личной художественной трактовки жизненных фактов, постепенное слияние мысли и чувства человека, вооруженного тяжелым все еще киноаппаратом, с конкретным жизненным материалом.

Будем честными по отношению к себе и к нашему искусству. Если у нас появились Федор («Его звали Федор»), Катюша и Таджихон, то они возникли в результате истинной убежденности людей в том, что эти будничные герои жизни имеют право на всенародный экран. Я убежден, что только такая сила уверенности художника в избранной теме, в полюбившемся герое жизни служит гарантией настоящего успеха. Легче всего иллюстрировать известные тезисы и лозунги. Это почти никогда не вызывает сомнения, хотя, как правило, киноиллюстрация ничего нового не прибавляет к тому, что уже хорошо известно. А стоит она весьма дорого и в материальном и в художественном измерении. Тут факты не нужно обживать, сопереживание автора подменяется подсказкой. Личное восприятие факта полностью исключается.

А как прекрасно по этому поводу сказано у Михаила Пришвина: «С момента восприятия факта начинается его обживание художником. То и другое, факт и личное переживание, мало-помалу сливаются в одно, и как в хорошем длительном браке супруги приобретают сходство и личную неразделимость, так точно и тут. Очень полезно для пишущих знать правила гигиены в таком интимнейшем союзе».

На последнее замечание Пришвина-писателя, который всю жизнь имел дело с документальным фактом, мне хотелось бы обратить особое внимание.

Многим кинематографистам ситуация в документальном кино сейчас представляется соблазнительной: они полагают, что достаточно выйти на улицу (посетить кафе, клуб, завод) с камерой, сделать ее незаметной для объекта съемки — и сенсационный фильм уже в кармане.

Другие искренне полагают, что стоит лишь поднести микрофон к устам человека или устроить инфантильный киноопрос группы различных людей, как само собой родится кинопроизведение в лучших традициях «синема-верите».

Третьи вдруг приходят с идеей снять фильм... без текста! Почему без текста, а не без музыки или шумов? Я не понимаю такого рода творческую задачу.

К чему может привести слепая дань моде, безотчетное копирование приема, взятого у телевидения, или у Жана Руша, или Криса Маркера, говорят многочисленные и весьма печальные примеры из нашей кинопрактики.

Неудача способного латвийского документалиста А. Фрейманиса в очерке «Хлеб на дорогу» вовсе не связана с политической или идейной незрелостью молодого режиссера, как это представлялось отдельным критикам. Фрейманис явно не имел четкого замысла своей работы, он просто захотел снять «по-новому», и в результате бурное и опасное течение снятой жизни «как она есть» вынесло его на болотистую мель, и он не выплыл.

Грубейшими натуралистическими кадрами пестрит киноочерк «Семья Володиных» режиссера Нижне-Волжской киностудии Яна Воловика. Непритязательность, антиэстетический характер съемки исказили действительность, и попытка с добрым чувством рассказать о хорошей советской семье превратилась в свою противоположность.

Пытливый и ищущий казахский документалист О. Зекки (режиссер «Бездны») в своей предыдущей работе тоже излишне доверился методу «свободного парения» с киноаппаратом. В результате его очерк, преследующий благородную и актуальную задачу —

показать борьбу общественности с преступными элементами,— приобрел отталкивающие черты патологического киноальбома матерых и начинающих уголовников.

Нельзя теперь сказать, что персонажи документальных фильмов у нас мало говорят с экрана. Но чаще всего они произносят «рыбьи слова» — заученные или служебные фразы. В них — ни характера, ни своего отношения к вещам, ни даже сюжетной функции.

Все это проистекает от невероятной легкости в мыслях, от уверенности, что все сойдет, все примут— был бы «правильный» текст.

Я глубоко убежден, что сделать хороший документальный фильм не менее сложно, чем игровой. Быть может, сложнее даже. Честный документалист еще до начала съемок должен представить себе образ будущего фильма, проникнуться его целью и назначением, вторгнуться в существо факта еще на стадии сценарной разработки. Иногда на две части фильма нужно потратить год, а может, и того больше.

Она-то — эта компактная сценарная разработка — и должна продиктовать методы отбора и съемки материала, возможности перестроиться на ходу в соответствии с течением жизни, но без нарушения первоначального замысла. Стилистика картины и комплекс технических средств должны быть известны вдумчивому документалисту задолго до начала съемок.

Не может быть картины «настроения» ради «настроения». Красиво, колоритно по цвету сделана на «Таллинфильме» лента «Эстонская зима» (режиссер Р. Касесалу), но это холодная работа, альбом с картинками, а не фильм. В фильме есть фон, но в нем нет человеческой темы и организующей канвы.

Кажущаяся ограниченность выразительных и кинематографических средств документального кино ставит некоторых кинематографистов в ложное положение. Особенно начинающих.

Не следует, мне кажется, поощрять сомнительные поиски в области «постановочности» документального фильма. А ведь именно так получилось с киноочерком «Письма Любы Молдован» на Украинской студии кинохроники. Способный режиссер И. Грабовский (он хорошо показал себя в фильме «195 дней») буквально организовал каждый кадр, а операторская «тщательность» настолько предвзята, что видишь все нитки, которыми скреплен сюжет. Нужно ли повторять, что искусство, основанное на жизненных фактах, прибегая к «постановочным» средствам, разрушает свою природу, убивает себя. В лучшем случае оно может создать, как точно заметил Ежи Боссак, художественный фильм «на льготных условиях».

Пусть это частности, издержки поиска, нехватка мастерства, но нужно отдать себе ясный отчет в том, что профессиональные и технические особенности документального фильма имеют свои непреложные законы. И нарушать их нельзя.

Если же говорить о сумме выразительных средств и способов проникновения в сердцевину факта, то документальная кинематография в последнее время стала обогащаться. Ставя своей целью уловить жизнь в ее движении и развитии, она укрепилась в техническом отношении за счет:

разнообразия методов кинонаблюдения живой действительности;

более свободного и смелого использования звукового репортажа;

более осмысленной, эмоциональной работы со скрытыми средствами съемки...

И, наконец, за счет явных попыток — пусть еще очень робких и несовершенных — вытеснить техническую склейку материала художественно-кинематографическим монтажом, включить в строй фильма литературное слово не только как поясняющий комментарий, а как полноправный компонент произведения, в каждом отдельном случае выполняющий свою особую роль. С экрана зазвучали голоса писателей К. Симонова, С. С. Смирнова, артистов С. Образцова, А. Консовского, З. Гердта, и каждый этот голос был точно выражен содержанием и интонацией фильма.

...Перед тем как начать работу над этой статьей, я разговаривал с некоторыми нашими документалистами. Речь шла об их планах, о творческих исканиях, о путях углубленного исследования жизни, об опыте прошлого года, о своем личном отношении к тематике документального кино, к фактам. Кое-что из сказанного ими мне хотелось бы привести ниже.

В. Трошкин. Мы показали Японию, Южную Америку, Скандинавию и очень мало и плохо жизнь и будни наших окраин. Я бы надолго уехал на Сахалин, на Курилы, на Камчатку, но не для того чтобы сделать обзорно-экономические или видовые фильмы. Хочу увидеть мужественных, сильных духом, добрых людей, раскрыть их духовную жизнь на экране.

Р. Григорьев. Мы совсем не вторгаемся в такую жизненно важную область, как сфера обслуживания населения. Нужно не только критиковать работников этой сферы, но найти положительные примеры и обнародовать их. Я мечтаю о небольшой ленте, снятой в одном небольшом городе. Героями ее должны стать повар, портной, парикмахер...

В. Зак. Думаю об «Утреннем береге». Показать по-новому суровую романтику полярных будней, рассмотреть людей в нелегкой, повеседневной работе.

М. Каюмов. У нас в Узбекистане живет человек по имени Флейшер. Это живой Полетаев, герой итальянского Сопротивления. Хорошо бы сделать о нем взволнованный, увлекательный фильм.

Г. Асатиани. Грузины и не грузины, рассказывающие о себе и своей республике; микрофон и кинокамера; цвет и широкий экран; никаких общих мест и банальных ходов, никаких юбилейных тирад — таким я вижу свой будущий фильм о Грузии.

Л. Махнач. Жизненный путь железного рыцаря революции Феликса Дзержинского. Страшные трудности борьбы и побед молодой Советской республики на новых, еще неизвестных зрителю документальных материалах. Мы вместе с авторами А. Новогрудским и С. Зениным нашли новые, неизвестные кинокадры живого Феликса. Интереснейший материал!

А. Зенякин. Хочу рассказать о высокой миссии нашего искусства, несущего за пределы родной страны правду о нашей Родине и ее высоких идеалах. Но это не столько гастроли и поездки, сколько живые рассказы с экрана таких деятелей, как Ойстрах, Ростропович, Рихтер, Моисеев, Плисецкая...

В. Катанян. Представьте себе Райкина без грима, Райкина на улице, Райкина в домашней обстановке, Райкина за кулисами. Небольшой очерк и долгие, в течение целого года, наблюдения за этим талантливым артистом. Скрытая съемка, живая запись...

А. Медведкин. Боевая, наступательная публицистика, разоблачающая империализм в острой памфлетной форме. Мы можем найти для этого самые неожиданные и яркие документально-кинематографические решения...

Разные планы, и что самое важное — в этих коротких высказываниях чувствуется склонность к углубленному и разножанровому показу действительности. А наше документальное кино еще так бедно жанрами!

Но признаки нового обнадеживают и в сделанных за последнее время работах и в замыслах.

Еще многое нужно пересмотреть, оценить, многое отбросить на пути к тому, чтобы дать возможность людям, как призывал Д. Вертов, «...организованно видеть и слышать весь мир, видеть слышать и понимать друг друга».

И делать это нужно смело, горячо. По-вертовски. И по-своему. По-новому.

УПОРСТВО, НАСТОЙЧИВОСТЬ, ТАЛАНТ...

Эти слова часто повторялись на творческом вечере режиссера Николая Федоровича Чурикова, посвященном 60-летию со дня его рождения. Создав много лет назад фильм «105 лошадиных сил», который пропагандировал применение электричества в сельском хозяйстве, Чуриков нашел свою тему в научном кино. В качестве киножурналиста он много ездил по стране, изучал быт колхозной деревни и проявлял упорство и настойчивость в популяризации основ новой жизни колхозного села («Огни Урала», «Колхоз под Москвой», «Рассказ о молоке» и другие). В сугубо хозяйственную тему режиссер вкладывает много поэзии, вдохновенно рассказывает о людях — строителях коммунизма, ищет выразительные, впечатляющие детали новой жизни.

Особенно полюбились зрителям три последние большие работы режиссера: фильм «Волшебное пламя» — посвященный нашим газовикам, «Дело всего народа» — рассказывающий о применении химии в сельском хозяйстве нашей страны, и фильм, отмеченный Ломоносовской премией,— «...Плюс электрификация» — большое историческое полотно о достижениях в области электрификации всей страны.

Собравшиеся на творческий вечер Н. Чурикова кинематографисты, писатели, ученые, представители государственных и общественных организаций и учреждений тепло приветствовали юбиляра. Но, пожалуй, самыми теплыми, задушевными были поздравления колхозников, хорошо знающих и ценящих работы юбиляра, а также земляков режиссера, приславших свою делегацию из его родного города Кувшинова.

Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии за долголетнюю творческую работу наградил режиссера Н. Ф. Чурикова почетным значком «Отличник кинематографии СССР».



Е. СУРКОВ

Цена правды

Именно об этом прежде всего заставляет задуматься фильм «Председатель»*. Мысль о том, что такое наша коммунистическая правда и каким должен быть человек, безраздельно посвятивший себя борьбе за нее, лежит глубоко, в самом фундаменте произведения; она же определяет и наши раздумья о путях, какими шли в своей работе писатель Юрий Нагибин, режиссер Алексей Салтыков, артист Михаил Ульянов.

Они шли не по первопутку. Перед ними было поле, утоптанное множеством ног. Но, как это всегда бывает, когда появляется произведение подлинной жизненной правды, смелое и самобытное, хочется думать не столько о том, что ему предшествовало, сколько о том, какие новые возможности и проблемы оно перед нами открыло. Легко припомнить десятки и плохих и хороших пьес, романов, кинокартин, даже поэм, построенных на той же фабульной основе, что и «Председатель»: новый руководитель приходит в отстающий, потерявший себя коллектив и выводит его в передовые. Но хотя с одними из этих произведений фильм Алексея Салтыкова и Юрия Нагибина находится в очевидной и плодотворной преемственности, а с другими спорит непримиримо и горячо, не хочется все же специально углубляться в критические сопоставления и параллели. Когда смотришь «Председателя», испытываешь такое чувство, как будто перед тобой переворачиваются глубинные пласты самой жизни. И именно это чувство и придает восприятию фильма при всех его внутренних противоречиях и непоследовательностях особую остроту и напряженность.

* Сценарий Ю. Нагибина. Постановка А. Салтыкова. Оператор В. Николаев. Художник С. Ушаков. Композитор А. Холминов. Звукооператор Н. Кропотов. Редактор Б. Кремнев. «Мосфильм», 1964.

В сценарии Юрия Нагибина спрессован огромный жизненный материал, схвачены многие стороны в той неустанной борьбе за подъем колхозов, которой на протяжении всех послевоенных лет была занята партия. Мы снова возвращаемся в те суровые и многотрудные годы, когда на полях, усеянных проржавевшим под долгими дождями и снегопадами железом, в деревнях, куда еще не успели вернуться из армии хлеборобы, среди черных пепелищ и голых солдатских погостов начиналось восстановление порушенного войною сельского хозяйства. Рассказ об этих годах, еще кровоточащих воспоминаниями о невозвратимых потерях военных лет и в то же время согретых жаркими надеждами, верой, образует первый и основной сюжетный пласт в фильме. Здесь же берут начало и те мотивы, которые специально разрабатываются во второй серии картины, серии, возвращающей нас к анализу ошибок, затормозивших, как мы теперь все знаем, развитие колхозного строительства в 50-е годы.

Надо ли говорить о том, как труден такой анализ. Он требует от художника и высокого мужества и подлинной зрелости. И если Нагибин смог, ничего не притаив, оживить в нас память о тех годах, когда идеология и практика культа личности стали особенно болезненно сказываться на методах руководства сельским хозяйством, то прежде всего потому, что в этих своих раздумьях, тревожных и упорных, он стремился охватить исторический процесс в его целостности... Показуха. Пренебрежение насущными жизненными интересами колхозников. Административный восторг и неразрывно с ним связанная боязнь посмотреть правде в глаза, трезво сопоставить трескучие рапорты с истинным положением дел в деревне. Нарушение социалистической законности. Попытки подручных Берии встать над партией, вмешиваться в ра-



«Председатель».
М. Ульянов — Егор Трубников

боту местных партийных организаций. Обо всем этом сценарий повествует резко, прямо, но всегда при этом воссоздавая то самое столкновение вечно живого, партийного начала с тенденцией к бюрократизму и парадности, которое возникло в действительности в последние годы жизни Сталина.

Сценарий Нагибина — во всяком случае в своей основной тенденции—одинаково непримиримо противопоставлен поэтому как крикливой сенсационности иных книжек и спектаклей, где субъективистские домыслы искажают подлинный исторический опыт народа, так и приторной, квазиоптимистичной идилличности бесконфликтных романов и пьес, густым слоем патоки заливших реальные противоречия жизни.

Взволнованный и не раз острой болью отзывающийся в наших сердцах разговор о многих бедах послевоенной колхозной деревни, который ведется в фильме, ведется с позиции его центрального героя, председателя колхоза Егора Трубникова, в помощь ему, во имя торжества его дела. Трубников поэтому не только главное действующее лицо в фильме. Он еще и носитель так необходимой нам всем бескомпромиссной и мужественной правды, чистым дыханием которой согреты и оживлены лучшие эпизоды фильма.

О Трубникове и надо прежде всего говорить, анализируя совместную работу сценариста, режиссера и актера.

Кто же такой Егор Трубников? Если говорить коротко, он и есть один из тех положительных героев современности, которого так долго и так жадно искало наше искусство и ждали зрители.

Только он совсем не соответствует тому эталону положительного героя, который выдвигается доктринерствующей критикой, ищущей в характере современного героя не отражения каких-то сторон действительного духовного опыта народа, взятого в его реальной сложности и исторической конкретности, а только его идеального соответствия норме, образцу. При таком подходе сам характер, так же как и условия, его породившие, не существен, да его, собственно, и не анализируют, подменяя объяснение и оценку личности именно этого человека накладыванием образа героя на некий априорно заданный образец. Но именно потому, что Трубников не сочинен, а открыт в самой действительности, что он слеплен не по умозрительному расчету, а сложился во всей своей угловатости, противоречиях, силе и слабости, как непосредственное обобщение тревог, надежд, разочарований и идеалов тех настоящих людей, которые жили и боролись в определенных условиях и к кому победа сваливалась не из широкого писательского рукава, а приходила в поту и мозолях, прорвавшись через толщу трудностей и препятствий,— именно потому Егор Трубников и стал героем, удивительно цельно и искренне выразившим какой-то определенный момент в развитии самой жизни.

Да, он пришел с войны, где потерял не только руку, но и благодушную доверчи-

вость, неотъемлемую от юности. Война опалила, ожгла его, но она же прокалила его волю, до отказа закрутила пружину его от природы крутого и сильного характера. Сценарист не дал артисту возможности углубиться в воспоминания ни об огневой горечи сорок первого года, ни о гордом счастье сорок пятого. Но Ульянов и без того сумел нам показать, что его Трубников не только ходил в атаки под шквальным огнем противника, но и думал, анализировал, докапывался до корней. И из всех этих раздумий вынес яростную жажду правды и настоящего созидательного дела.

Отсюда и берет начало та стремительная крутизна, жестокая непримиримость ко всякому малодушию, уклончивости, которая так характерна для всех решений, душевных порывов, поступков ульяновского Трубникова. Он никогда, хотя бы и на несколько градусов, не отклоняется от им же самим избранной жизненной траектории. Всегда идет к цели только по прямой, прямо навстречу всем трудностям и опасностям.

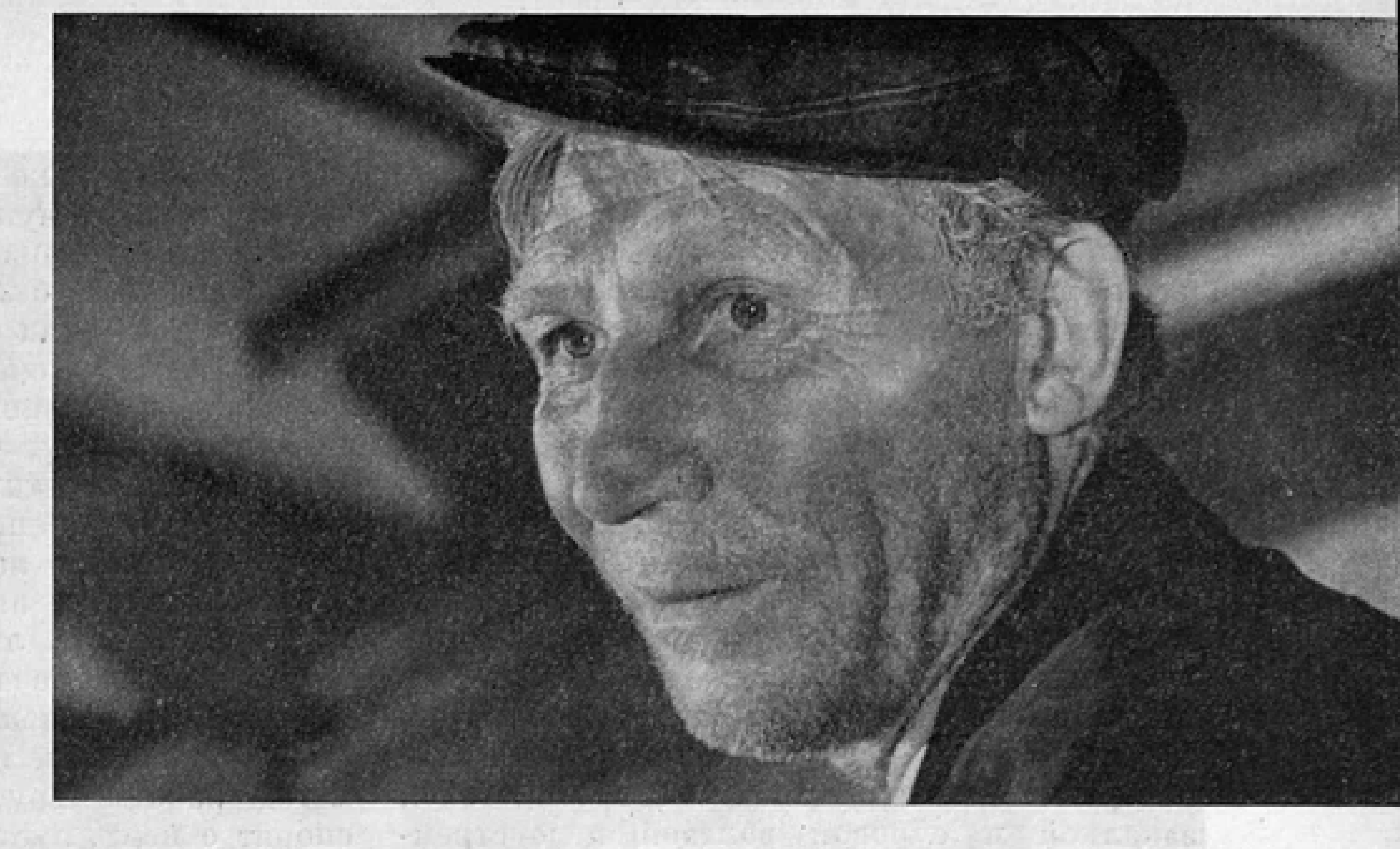
Пусть же те, кто все еще думает, что жизненную убедительность характеру современника может сообщить только внутренняя противоречивость, задумаются над Трубниковым, который весь на единой прямой своего жизненного подвига, весь, как ракета, устремлен к им же самим заданной точке. Но пусть задумаются над ним и те, кто надеется отыскать ключ к образу положительного героя, строя этот образ на демонстрации всех по штатному расписанию предписанных ему добродетелей: сперва чуткости, потом — непримиримости, сперва горячности, потом — рассудительности и т. д. и т. п. Потому что ульяновский Трубников как нельзя более убедительно напоминает о том, что умозрительность в подходе к характеру современника одинаково бесплодна как в первом, так и во втором случае. Ни противоречия, ни добродетели не могут сочетаться в образе по априорному расчету. Ведь и сила, и слабости, и пафос, и внутренние пределы каждого данного характера только тогда и становятся явлением искусства, когда извлекаются из жизни и сохраняют ее действительную напряженность, контрастность, динамику.

У Ульянова в Трубникове все свое, особое. Свое прошлое, всю «богатую руду» своего реального исторического опыта его Трубников несет в себе самом — и в своей все еще мучительно мозжащей руке, и в своей яростной нетерпеливости, и в своей стремительной прямолинейности, и в своей неспособности прощать слабости как другим, так и себе — одинаково.

Он поэтому всегда один и тот же: и тогда, когда, сбычившись, упрямо сопротивляясь годами сложившейся инерции, возражает не на ту дорогу потянувшему секретарю райкома; и тогда, когда без слов, задохнувшись в ярости, срывает с груди Надежды Петровны брошь, торопясь поскорее бросить под ноги своей бывшей жене примерещившиеся ей председательские достатки; и тогда, когда не в силах сдержаться, грубо оскорбляет на глазах у всей свадьбы смалодушничавшего жениха; и тогда, когда на колхозном собрании, только что выразившем ему свое доверие, заливается не по-мужски обильными слезами. Во всех этих минутах своей жизни Трубников один и тот же, но как внутренне сложно, богато, разнообразно это единство! О какой душевной щедрости оно говорит, и говорит тем более убедительно и достоверно, чем меньше артист Ульянов думает о том, чтобы эту внутреннюю щедрость трубниковского характера продемонстрировать!

Единственное, что почти безраздельно занимает актера на протяжении всего фильма, это само трубниковское дело. В нем и только в нем Ульянов черпает и разгадку характера Егора и внутреннюю силу для того, чтобы этот характер воплотить. Похоже, что артиста совсем не заботила мысль — будет ли он приятен зрителям. Так же, впрочем, как и самому Трубникову никогда не приходит в голову призадуматься над тем, как бы повернее снискать расположение своих односельчан. И если для Трубникова главное— это дело, которому он отдается с яростной целеустремленностью, то для Ульянова самое важное — это понять, какой ценой окупает Трубников и свою правду и свою победу.

Артист знает: цена эта велика, так велика, что, только отдав всю свою жизнь, Трубников сможет выйти наконец на им же самим намеченные рубежи. Но зато жизнь, отданная за народную правду, и будет той самой истинно человеческой жизнью, богатой и насыщенной, какая только и может удовлетворить Трубникова. Вот почему М. Ульянов не ищет никаких «утепляющих» или смягчающих подсветов для образа своего председателя. И суровость, и резкость, и жесткость, и даже нетерпимость Трубникова не нуждаются в



«Председатель».
И. Лапиков — Семен Трубников

микшировании или ретуши. Ведь тугая цельность трубниковского характера не из металла отлита, а рождена чутким к чужой боли, к беде народной человеческим сердцем. В трубниковской крутой воле, суровости, одержимости нет поэтому ничего деревянного, деспотичного. Наоборот, Трубников и суров и непреклонен, но только потому, что он мечтатель, солдат большой и светлой идеи, человек единой страсти и единой веры.

Тут мы снова должны на минуту вернуться к сценарию Ю. Нагибина.

Своего Трубникова М. Ульянов, конечно же, нашел здесь. Писатель уверенно и четко прочертил тот самый характер, с которым мы встретились на экране,— глубокий и по-своему трудный, ни на что не умеющий откликаться в полсилы. И все же в некоторых местах М. Ульянов не то что бы разошелся со сценаристом, а несколько видоизменил предложенный им рисунок.

В чем же состоят эти изменения? Всегда в одном и том же: в еще большей активности, в еще большем заострении трубниковской одержимости и страстности.

Возьмем только два примера. Вот как дана в сценарии сцена возвращения Трубникова к Надежде Петровне после его неожиданной встречи со своей бывшей женой: «Трубников входит в избу, колючий, темный, сухие губы плотно сжаты. Не глядя на жену и пасынка, достает из-под лавки вещмешок, швыряет на стол... Трубников достает свои новые сапоги и засовывает в вещмешок, туда же отправляет выходной китель, джемпер и карманные часы. Потом подходит к Надежде Петровне и молча вынимает у нее из ушей серьги, снимает с груди брошку, с руки — браслет» и т. п.

Ульянов все так и делает. Но у него эта сцена взрывается бурей. Трубников не входит, а влетает в избу, яростно хватает вещи, яростно затискивает их в мешок, не снимает, а срывает с Надежды брошку, серьги — и все это в таком стремительном, наступательном темпе, как будто вокруг бушует пожар и каждые полсекунды промедления—смерти подобны.

Такой же эмоциональной транспонировке подвергается и другой эпизод — вывозка из колхоза хлеба, который Трубников намеревался сохранить на оплату трудодней. Ремарка сценария сухо указывает: «Трубников сидит у окна». А на экране у окна, по которому струится обильный осенний дождь,— бесконечно несчастный человек. И лицо у него не «погасшее», как полагает сценарист, а отчаянное, лицо человека, бурно и глубоко страдающего, почти смятого обрушившимся на него горем.

В этих эмоциональных переключениях — суть ульяновского подхода к роли. Силу Трубникова, его одержимость актер раскрывает через глубину и страстность реакций героя на все происходящее вокруг. В драматически накаленной атмосфере фильма, среди людей, упрямо, но трудно гребущих против волны, ульяновский Трубников поэтому самый драматичный — по своему внутреннему строю — характер. Он все время находится как бы на пределе своих духовных сил. И на все откликается с предельной внутренней энергией и остротой.

Отсюда и идет ощущение необычайного эмоционального богатства игры Ульянова. Среди блистательно неуязвимых, всегда и во всем безупречных, заранее обреченных на победу положительных героев, которые лишь по временам с достоинством имитируют то ли глубокомысленную озабоченность, то ли хорошо организованное волнение,— словом, среди тех идеальных героев, с какими мы встречаемся в фильмах «Криницы», «Секретарь обкома», «Верьте мне, люди», «Космический сплав» и других, ульяновский Трубников выделяется прежде всего своей удивительной открытостью на все тяжелое и радостное, что обрушивает на него жизнь. И именно эта открытость, даже незащищенность, противоречиво сочетающаяся с его солдатской закалкой и суровой волевой целеустремленностью, больше всего и вызывает к герою любовь зрителей. Ведь его незащищенность— от чистоты, горячности, от той духовной щедрости, какая может быть только у человека очень богатой и сильной души, очень ясной и крепкой веры.

Следя за тем, как то мрачнеет, то озаряется светом лицо Трубникова, как оно то каменеет в ярости, то опустошается налетевшим вдруг разочарованием, невольно как-то поддаешься не только эмоциональным импульсам, излучаемым горячим, страстным искусством актера, но и испытываешь настоящую человеческую близость к его герою, этому сильному и искреннему человеку, действительно воедино слившему владеющую им идею со всей своей жизнью, со всем своим существом.

Этим он прежде всего и дорог нам. В Трубникове слышится такая яростная, такая неукротимая непримиримость по отношению ко всему косному, негодному, что налипло за долгие годы на колхозное дело, превратилось в серьезную опасность,— бюрократические методы руководства, администрирование, пренебрежение жизненными, материальными интересами колхозников,— и, главное, в нем живет такая вера в возможность, достижимость перелома, победы, что Трубников по справедливости завоевывает себе сердца, несмотря на все трудности своего резкого, властного характера. Его недостатки, как это, впрочем, часто бывает, являются прямым продолжением его же достоинств. И авторы картины, думается, отдавали себе в этом отчет. Во всяком случае, когда вспоминаешь такие эпизоды, как, например, эпизод со свадьбой, после которого между Трубниковым и колхозниками возникает на время стена отчуждения, понимаешь, что оборотная сторона трубниковской непреклонности, воли была хорошо видна.

Почему же они не «очистили» характер своего героя? Почему они не подняли его до уровня идеального председателя колхоза? Вероятно, потому, что создание образцово-показательных эталонов директоров заводов, секретарей парткомов, председателей колхозов вообще не является целью искусства. Искусство интересуют не профессии и должности, а люди — их общественные свойства, взятые в неразрывной связи с временем, с жизнью. И с этой точки зрения важнее всего не то, насколько бесспорен метод работы Трубникова (пусть зрители спорят о нем*, пусть, возражая и не согла-

* Такая критика, впрочем, уже началась в печати. И это очень полезно, плохо только, что иные из критиков не обходятся тут без передержек. Так, М. Кузнецов негодует: Трубников «предписывает и вмешивается буквально во все. Когда девушка, мечтавшая пойти учиться, с возмущением говорит ему: «Я что, не могу себе судьбу выбирать?»,—Трубников с завидной самоуверенностью отвечает: «Нет. Потому что соплячка, потому что сама не знаешь, чего хочешь». В таком изложении сцена эта действительно выглядит уродливо, а Трубникова тут иначе, как самодуром, не назовешь. Только на самом-то деле все тут происходит иначе, а критик, верно приведший цитаты, позабыл, однако, что реплики персонажей не существуют сами по себе, а возникают из определенных жизненных обстоятельств, выражают определенные взаимоотношения, в которые предыдущим развитием действия были поставлены персонажи. Критик напрасно поэтому «позабывает» о том, кто та девушка, которую Трубников не отпускает учиться, и каковы те обстоятельства, при которых происходил их разговор. А между тем, если бы он был немного добросовестнее, он должен был бы сказать своим читателям, что Трубников был прав, не отпустив эту девушку из колхоза. Ведь это была та самая девушка, которая с такой страстью боролась за жизнь вскормленного ею теленка, с такой любовью и вдохновением работала на колхозной животноводческой ферме. Егор справедливо увидел в ней т а л а н т к колхозному делу, и в этом он и впрямь был более прав, чем его собеседница: она в эту минуту действительно плохо понимала, чего она хочет и к чему стремится. Потому что самая мысль бросить колхоз и поехать в город возникла в ней под влиянием дикой бюрократической затеи Калоева, сумевшего превратить в оскорбительный фарс даже такое хорошее дело, как направление на учебу молодых колхозников. От калоевской шумихи, суеты, показухи Егор в данном случае и оберегал свою собеседницу, в которой, повторяю, давно уже угадал особый дар к трудному крестьянскому делу. Только выразил он эту тревогу за судьбу девушки, за ее будущее по-своему, по-трубниковски.



«Председатель». В центре Н. Мордюкова — Доня, И. Лапиков — Семен

шаясь, они формируют свое понимание этой проблемы), а его воля и страсть коммуниста, его отношение к жизни, его мечта, его вера, его нравственный, этический, общественный идеал.

Да, Ульянов сыграл настоящего коммуниста, человека большой и светлой идеи, страстного борца за народную правду.

Но он смог сделать это только потому, что сам глубоко вобрал в себя партийную правду своего героя, превратил ее в источник своей внутренней силы и страстности, понял, что правда Трубникова — это правда, защищенная и оплаченная всей его жизнью, всей его верой.

Что же, это очень высокая цена. Но ведь не менее высока и та ответная волна понимания, уважения, которую вызывают в зрительном зале трубниковская одержимость и пламенная устремленность к цели.

●

Егор Трубников — центр всего художественного замысла, объединившего писателя и режиссера. Но всю полноту этого замысла фильм, разумеется, выражает не только через председателя колхоза «Труд», а и через образы людей, ему сопутствующих или противостоящих.

С этой точки зрения, особенно плодотворен и важен контраст, на котором построены в фильме взаимоотношения Егора с его братом Семеном.

Играет Семена И. Лапиков. После «Председателя» его имя, надо полагать, надолго врежется в память зрителей.

Семен во всем противоположен Егору — и в своем отношении к жизни, и в понимании происходящего, и в своей психологии, и в своей морали. Все, что Егору дорого, Семену противно и ненавистно. Он не верит ни в одну из тех нравственных ценностей, в которых для Егора весь смысл жизни. Их столкновение поэтому неизбежно. Они — олицетворение тех крайних, непримиримо враждебных друг другу полюсов, в постоянном противостоянии которых и состоит одна из характерных черт нашего времени. Родственное сполна погашается поэтому в них общественным, идеологическим различием, и если в чем еще и проступает, то только в общей для них обоих особой, трубниковской одержимости, обостренной, яростной эмоциональности реакций и оценок.

Черта эта в Семене тоже, кажется, привнесена в образ, созданный сценаристом, режиссером и актером. И привнесена очень целесообразно. Как ни различны натуры обоих братьев, как ни непохожи они друг на друга, а все же есть определенная фамильная общность в той яростности, с которой, теряя от ненависти голову, бросается Семен на все то, что столь же яростно, так же не щадя себя, защищает Егор. И если Егор крепок, целеустремлен, щедр духовно, а Семен ничтожен, увертлив, скуден психически и убог морально, то даже и при этом коренном различии нельзя не заметить того, что в каком-то смысле сближает братьев: их одинаковой неспособности смиряться с обстоятельствами, их безоглядной отчаянности в отстаивании своих жизненных позиций.

Только для Егора эта одержимость является источником все вновь и вновь возрастающей силы, а для Семена оборачивается иссушающей и выматывающей тяготой. Страстность Егора, заражающая и мощная, вырождается поэтому у Семена в истерическое исступление, туманящее голову и выжигающее душу. И если поначалу он еще способен, очертя голову, сотрясаясь от черной, удушливой ненависти, броситься в открытую драку с Егором, то в конце фильма единственное, что ему остается, это бежать от Егора, бежать куда глаза глядят, только бы не видеть, не ощущать ежечасно его победы.

И в этом итоге тоже одно из важных — в общей художественной концепции фильма — доказательств силы и правды того трубниковского начала, утверждению которого служит замысел сценариста и режиссера.

По-иному это трубниковское начало сказывается на судьбе Дони, жены Семена, которую превосходно сыграла Нонна Мордюкова.

В ленивой вальяжности ее красивого и сильного тела, в ее бесстыжести и дремлющей, но никогда не затухающей чувственности, в ее спокойной и даже часто какой-то игривой наглости есть что-то такое стихийное, такое могучее и в то же время темное, слепое, что нельзя не подивиться актерской интуиции Мордюковой, сумевшей соединить в характере своей Доньки столько разных и всегда крупно, ярко выраженных черт и особенностей. Ее Донька поэтому при всей своей грубоватой элементарности таит в себе какую-то психологическую загадку. На что она способна? На преступление? Наверное. Во всяком случае, когда в ней пробуждается злоба, она может быть беспощадной до утонченной жестокости. Такой, какой мы видели ее, к примеру, в той сцене, когда она с каким-то почти вдохновенным наслаждением сообщает Надежде Петровне о своем презрении к ней.

Но вот та же Донька поджидает ночью в заснеженном закоулке Егора, чтобы сообщить ему о доносе, который написал на него Семен. Ничего, казалось бы, не переменилось в ней в эту минуту: все та же нагловатая женская «игра», те же тягучие и обволакивающие интонации, та же неуязвимость сильной и уверенной в своей неотразимости женщины. И все-таки есть в ней здесь и нечто новое. Только вот уловить и выразить это новое нелегко — настолько оно слито у артистки со всем душевным строем Доньки, со всей ее непривыкшей к самоанализу натурой.

В самом деле, почему Донька пришла предупредить Егора? Н. Мордюкова отвечает на этот вопрос так: потому что настал наконец момент, когда скрытая, ни разу так и не прорвавшаяся на поверхность женская игра Доньки с Егором смогла как-то завершиться. Донька знает, что игра эта никогда не могла бы завершиться обычно, так, как это не раз бывало и еще, может быть, будет у нее с другими. Но ей и не надо на этот раз такого завершения. На этот раз Доньке достаточно просто сказать Егору, что она знает о том, как тот смотрел на ее грудь, на обнаженные ноги, потому что сейчас для нее всего важнее раскрыть наконец, как она сама относится и к нему и к его появлению в жизни и Семена и всей деревни. И то, что это объяснение ни Егора,

«Председатель». Кадр из фильма



ни ее самою никогда не толкнет ни на что греховное, Доньке, как ни странно, не обидно, а приятно, радостно. Ведь в ее отношениях с мужчиной никогда еще не было такого строгого и уважительного начала. За это-то новое она и ценит Егора, ради этого нового она и пришла сейчас к нему с предупреждением о нависшей над ним опасности, хотя до сих пор всегда разговаривала с ним только с наскока, походя.



«Председатель». К. Головко — Надежда Петровна, М. Ульянов — Егор

Когда же возникла у Доньки симпатия к Егору? Ю. Нагибин связывает пробуждение этой симпатии с решением председателя остаться в качестве няньки возле ее близнят на то время, пока Доньке придется работать в поле. В сценарии читаем: «Трубников тихо покачивает зыбку, лицо у него серьезное и кроткое. И будто впервые увидела Доня этого человека, которого считала врагом, и странная, задумчивая печаль мелькнула в ее глазах».

Н. Мордюкова оценивает эту ситуацию иначе. Для нее такая трактовка слишком сентиментальна, слишком пассивна. И вместо «странной задумчивой печали» в ее глазах в эту минуту веселая, озорная усмешка. Егор, оставшись у зыбки, не растрогал и не умилил ее, а удивил, заинтриговал необычностью своего поступка. И эту необычность Донька воспринимает и с торжеством и с благодарностью. Так же как оценивает она и ту настоящую, а не показную мужскую честность Егора, которая особенно и восхищает и удивляет Доню. Именно в этой независимости Егора она и видит настоящую его силу и значительность.

Так, даже и оставшись глухой ко всему, что составляет истинное счастье и горе Егора, его мечту, она тем не менее, хотя и по-своему, но все-таки отдает дань его силе, цельности.

Та внутренняя многогранность, которую мне хотелось особо отметить в игре М. Ульянова, Н. Мордюковой, И. Лапикова, присуща и большинству других образов в фильме. Все они очерчены очень резко, круто и воспринимаются с той рельефной определенностью, которая бывает присуща только характерам, по-настоящему живым, выхваченным из гущи действительности. Одна только Надежда Петровна выделяется среди них своей театральной условностью и подчеркнутостью. К. Головко в этой роли и страдает, и любит, и волнуется так по-актерски привычно, так театрально многозначительно.

Что же, в другом фильме такая исполнительская манера, может быть, и не обратила бы на себя особого внимания. Но в «Председателе» рядом с Ульяновым, Мордюковой, Лапиковым, Этушем, Невинным, Богдановой, Владимировой, Парфеновым эта манера звучит слишком уж резким диссонансом.

В самом деле, возьмем хотя бы В. Этуша, который играет начальника областного управления МГБ Калоева. О каком внутреннем многообразии, казалось бы, можно было тут заботиться? Роль написана резко, броско, даже памфлетно, а между тем артист, сохранив эту резкую броскость и памфлетную подчеркнутость, сумел в то же время найти такую гамму неожиданных и тонких психологических подробностей, что мы буквально до самого последнего появления Калоева на экране все еще продолжаем свое знакомство с ним. Вот он злобно взбрыкнул в объяснении с секретаршей Чернова, а вот расплылся в барственном благодушии, оказавшись среди юношей и девушек колхоза «Труд». Вот с наслаждением стрельнул в Трубникова угрозой, от которой у всякого другого кровь оледенела бы в жилах, а вот допрашивает, глумясь и ёрничая, измученного Кочеткова. И во всех этих сценах характер неумного, но опасного и злого врага всего того живого, во имя чего страдают и любят миллионы Трубниковых, раскрывается каждый раз с новой остротой и тревожной

убедительностью. Отличная, безупречно законченная и во всех своих подробностях точная актерская работа! (А автор уже цитированной статьи почему-то делает вид, что ему непонятны мотивы, по которым создатели фильма указали на Калоева, как на одного из тех, чьей злой и преступной волей объясняются многие наши беды тех лет. Он наивничает: «Зачем же все это? Может, только затем, чтобы в конце бодро показать вернувшегося из заточения Кочеткова, руководящего строительством?»

Нет, уважаемый критик: причины, по которым в фильме появился Калоев, были несоизмеримо более серьезны, и вы, право же, рискуете сильно отстать от зрителей картины, если и впрямь будете настаивать на том, что такие сцены, как сцена ареста Кочеткова, не надо больше показывать на том основании, что эта сцена похожа «на соответствующие (!) кадры «Тишины». Что же, выходит, тема, о которой мы сейчас говорим, была исчерпана в «Тишине»? И ее пора поэтому «закрыть»? Нет, уважаемый критик, не надо торопиться. Конечно, если вам сцена допроса Кочеткова показалась всего лишь «эффектно снятым эпизодом», то вам и впрямь трудно понять, почему люди тянутся к этой трагической теме, какой чистый и высокий интерес лежит в основе их стремления до конца разобраться в том тяжелом и мрачном, что таким грузом легло на плечи многих людей 40-х годов. Только зачем же выдавать свою нарочитую наивность за проявление критической взыскательности?)

Повторяю, важно как раз именно то, что образ Калоева, как бы он ни был резко определен и четок, все время развертывается перед нами по мере движения всего фильма. Так же, как развертывается и движется образ Павла Маркушева, которого В. Невинный играет легко, мягко, с тонким и светлым юмором, Прасковьи (ее с глубоким и сильным чувством сыграла А. Богданова), Поли Коршиковой (В. Владимирова), не говоря уже о Семене или Доньке.

●

Почему же в таком случае вторая серия фильма, несмотря на то, что и она содержит много новых и идейно важных, исторически значимых мотивов в художественном отношении, производит все же значительно менее цельное впечатление, чем первая серия? Откуда идут ее очевидные для всех просчеты и ошибки?

Исследуя замысел сценаристов в целом, ясно понимаешь, что он не был бы реализован во всей своей исторической полноте, если бы фильм остановился только на первой серии. Для того чтобы взгляд авторов фильма на исторические судьбы послевоенной колхозной деревни, всего нашего общества выявился до конца, им необходимо было после первой победы Трубникова пойти дальше. К тем новым общественным проблемам, которые только во второй серии получают место для своего специального развития и без которых мысли, волновавшие Нагибина и Салтыкова, не нашли бы своего воплощения.

Однако если первая серия фильма драматургически стройна и безупречна в своей внутренней завершенности, то во второй серии заметна художественная чересполосица. В первой серии нет, кажется, ни одного пустого метра пленки, ни одного эпизода, который можно было бы опустить или сократить, как нет ничего, что нуждалось бы в дополнительном развитии или осмыслении. Действие круто и неуклонно взбегает тут к заключительной сцене колхозного собрания, столь богатой внутренним движением, или, если говорить точнее, к той решающей минуте, когда Егор, стыдясь своих слез и все же бессильный их подавить, обещает односельчанам стоять с ними «насмерть, вместе — до самого коммунизма».

Фраза эта тут волнует до глубины души, хотя в десятках других фильмов мы выслушивали подобные заявления с холодным равнодушием, а то и недоверием. Потому что там они оставались декларацией, всплеском пустой риторики, тогда как в «Председателе» клятва Егора по-настоящему выстрадана, завоевана Трубниковым — Ульяновым. Он прорывается к этой клятве, как к заслуженному итогу всех своих усилий и тревог.

А во второй серии при всем том, что и в ней есть немало интересного, заметны и пустоты, и внутренне не обязательные эпизоды, и даже нарочитости. Как художественно не обязательна, к примеру, смерть сына Трубникова, ничего не добавляющая ни к нашему знанию о характере председателя, ни к развитию общественной проблематики фильма. Или как холодно иллюстративны эпизоды, в которых сценарист и режиссер специально демонстрируют богатства, накопленные колхозом «Труд».

Еще досаднее появление во второй серии ноток наивной назидательности. В первой серии ее не было и в помине. Здесь же даже смерть маленького Максима используется в откровенно назидательных целях: оказывается, Трубников отказался построить в Конькове больницу, и вот понес жестокое наказание за эту ошибку — из-за отсутствия противодифтеритной сыворотки гибнет его единственный ребенок.

Такой же назидательностью испорчен и финал фильма. Ю. Нагибин и А. Салтыков завершают свой рассказ о подъеме колхоза «Труд» похоронами Прасковьи, «государственного человека», всю себя отдавшей заботе о подъеме колхозного животноводства. Но как же так? Финал фильма — и похороны? И вот для того чтобы, так сказать, оптимистически переосмыслить эту скорбную сцену, навстречу похоронной процессии режиссер выпускает огромное стадо упитанных колхозных коров. (Оговоримся, что в этом случае, так же как и в эпизоде смерти Максима, режиссер идет вразрез со сценарием, в котором сцены эти разрешались более тактично и мягко.) Но и этого ему кажется мало. Охваченный все той же заботой о нашем бодром настроении, он отряжает в погоню за траурным кортежем белоголовую деревенскую девчушку — та мчится вдогонку за процессией, чтобы всем сообщить радостную весть: «А у Лизы девочка родилась».

Смотрите, как бы говорит этими кадрами режиссер, — жизнь-то продолжается... Прасковья умерла, но благоденствуют вскормленные ею коровы, и снова стучится в двери человек, которому дальше идти по дороге, протоптанной и возделанной для него предками. И все это, конечно, в общей форме и верно и утешительно. Но только так элементарно, так прямолинейно нравоучительно!

Стоило ли вносить в сложную, богатую красками ткань фильма такой примитивно-нравоучительный мотив? Жесткий, нарочитый параллелизм, к которому прибегает здесь режиссер, тем ведь и плох, что легко выдает свою искусственность. И идея, та самая жизнеутверждающая идея, которая на всем протяжении фильма свободно и естественно проникала в наше сознание, тут внедряется в него грубо, навязчиво, всего-навсего при помощи скучной учительской указки.

Откуда же появились эти указки?

В первой серии история двигалась в фильме вместе с характером главного героя, и в нем прежде всего и проявлялась. Но в первой же серии характер Трубникова и обрел свое полное и законченное выражение. Вторая серия мало что смогла прибавить к его портрету. Поэтому она оказалась нужна сценаристу, но не Трубникову. После окончания первой серии Нагибину еще многое оставалось досказать. Но фактически ему уже нечего было сказать нового о самом Трубникове. Недаром и Ульянов так часто повторяется во второй серии: найденное в первой половине фильма он снова и снова демонстрирует во второй его части. И поэтому невольно скатывается к актерским «пережимам», к форсировке трубниковской одержимости, нервной силы, темперамента. Актер словно забывает о том, что Трубников не мог не измениться в чем-то, отойдя от войны и вобрав в себя новый жизненный опыт, не мог не накопить черт, которых у него не было раньше. Отсюда и идет то ощущение переизбыточности, навязчивости, даже утрировки, какое игра Ульянова вызывает в некоторых эпизодах второй серии. Ведь там, где развитие авторской идеи, движение фабулы не идет синхронно с развитием центрального характера, там возникают и повторы и сюжетные эрзацы. И это, в свою очередь, с неизбежностью ведет к большему или меньшему нарушению стилевой цельности произведения.

●

В записных книжках Льва Толстого конца 50-х годов есть такая пометка: «Надо каждое поэтическое чувство эпюизировать, в лиризме ли, в сцене ли, в изображении ли лица, характера или природы».

Странный для нашего слуха глагол «эпюизировать» (от французского «epuise») означает действие, которое по-русски может быть передано словами «исчерпать», «извлечь», «истощить» и, как мне представляется, очень удачно передает одну из важнейших особенностей творческого метода не только Толстого, а, наверное, всякого художника.

Разве не в том, чтобы эпюизировать, то есть исчерпать все заключенное в каждой данной поэтической идее эстетическое содержание, и состоит первый и решающий признак истинного мастерства? Отсюда ведь и идет ощущение внутренней полноты, завершенности, исчерпанности идеи (или, если следовать терминологии Толстого, поэтического настроения), какое оставляет настоящее ху-

дожественное произведение. Когда зритель или читатель чувствует, что характер ли, сцена ли внутренне завершены, то есть сполна, исчерпывающе выразили заложенное в них содержание и не допускают никакого дополнительного развития или уточнения, то эта читательская (зрительская) удовлетворенность и служит верным сигналом законченности авторского труда.

Такая исчерпанность есть в первой серии «Председателя», и в этом ее огромное преимущество по сравнению со второй серией. И толстовское словечко «эпюизировать», право же, как нельзя более подходит для выражения той внутренней полноты, плотности, исчерпанности замысла, какая радует нас в картине молодого режиссера.

В «Председателе» нет и тени той шаткости, уступчивости перед чужими влияниями, которая порой встречается у молодых. Следя за картиной, видишь, кого изучал Салтыков — от «Старого и нового» Эйзенштейна (эпизод пахоты на коровах, к примеру, звучит как прямая, хотя по-своему интересная реминисценция из этого фильма) до герасимовского «Учителя». Но также отчетливо видишь и то, сколь самостоятельно, по-хозяйски распорядился он всем доставшимся ему кинематографическим богатством. Лучшие сцены в «Председателе» сделаны рукой уверенной, крепкой, с той покойной и строгой простотой, которая как раз больше всего и подходит для выражения глубоких и сильных чувств, волновавших режиссера. А. Салтыков не только хорошо знал, чего он хочет добиться своим фильмом, что ему надо было сказать зрителям, но и эстетически был настолько увлечен открывшимся ему жизненным материалом, теми острыми ситуациями и крутыми, сильными характерами, с какими его познакомил сценарий, что безраздельно поверил в заразительную мощь заложенной в нем жизненной правды.

Работая над фильмом, А. Салтыков — вслед за писателем Ю. Нагибиным — понял, что сможет победить только в том случае, если смело пойдет навстречу своей теме, если в ней самой, а не в перестраховочных недомолвках или, наоборот, в торопливых и услужливых декларациях найдет разрешение волновавшим его впечатлениям и мыслям. И если мы сейчас признаем, что он как художник имел право привести нас и в коровник, где в зловонной жиже тонут похожие на скелет коровы, и к полдничающим колхозницам, измученным непосильной работой, до черной тоски истомившимся без мужей и женихов, и в камеру, где ведет допрос мерзавец Калоев, то только потому, что сам он шел туда рука об руку с Трубниковым, Прасковьей, Лизой, Полиной Коршиковой. Трудное в его картине поэтому не замазывается, а преодолевается. И правда этого преодоления, его реальность доказываются не речами героев, а их силой и убежденностью, их волей и несгибаемой верой.

Повторяю, А. Салтыков шел навстречу своей теме так, как ходят в атаку: во весь рост. Он не боялся, что его из-за угла подстрелит какой-нибудь перестраховщик, потому что был уверен как гражданин в том, что народ поймет двигавшие им побуждения. Народ всегда чувствует, когда художник, прикоснувшись к острой теме, начинает юлить, маневрировать, прятаться от ответственности, боясь быть понятым до конца. В таких случаях произведение неизбежно взрывается собственной авторской непоследовательностью и в нем проступают намеки и умолчания, придающие начавшемуся разговору двусмысленный и оскорбительный оттенок. Решает успех только ясность и чистота намерений художника, глубина и сила его веры, близость к думам и стремлениям тех, от чьего имени он выступает перед нами.

Такая близость есть у А. Салтыкова.

Жизнь не стоит в его фильме на месте, потому что растет, крепнет, мужает партийное, гражданское самосознание его героев, потому что то трубниковское начало, которым пронизан фильм, определяет целеустремленность и действенность авторской позиции режиссера и сценариста, их глубокий и страстный оптимизм.

Разве не в Трубниковых, чья воля закалена партией, наша нерушимая сила? И разве не излучает эту силу фильм А. Салтыкова и Ю. Нагибина?

Как бы ни был характер Егора угловат, резок, в нем по-своему полно и ярко выразилась едва ли не главная черта нашего времени: непреклонная, действенная воля и страстная, глубокая вера в жизненную силу идеи, вот уже почти полвека ведущей нас вперед.

В этом прежде всего и состоит главный идейный и творческий урок картины, такой нужной сегодня, несмотря на все свои просчеты.

Сергей ЛЬВОВ

На соседнем пути

Перед тем как смотреть фильм «Поезд милосердия»* — экранизацию «Спутников» Веры Пановой, я решил перечитать повесть — давно уже не раскрывал ее. В библиотеке мне выдали едва ли не первое издание книги. Оно подписано к печати 22 июня 1946 года. Серая бумага — печатники называют такую «третьим номером». Бледный шрифт. Зеленовато-серая обложка — то ли художнику представился цвет пропыленной солдатской гимнастерки, то ли не было в то время в типографии красок поярче. И работали в типографии, верно, ученики, а может быть, машины поизносились — только красная краска заголовка проступает на белых полосах обложки, как кровь сквозь госпитальные бинты.

Было оно так задумано или само так вышло, но весь облик книги щемяще напомнил год, когда она появилась,— год возвращений и поминок, новых надежд и новых тревог; напомнил и то впечатление, которое произвела повесть, когда была прочитана. Она, как и первый послевоенный год, год ее появления, была пронизана радостью пополам с болью. Прошло много лет. Много других книг написано о войне и таких, которые не могли быть написаны прежде. Но и теперь мы думаем о «Спутниках» с благодарностью — они не забытый эпизод истории нашей литературы, а живая ее страница.

Все это я знал о повести и не перечитывая ее, а первое издание, которое снова попало в руки, живо напомнило первое ощущение от книги. Но все-таки нужно себя проверить...

Я раскрыл книгу и прочитал:

«Не спалось. Данилов встал. Отдернул плотную занавеску и опустил окно. Тяжелая рама бесшумно скользнула вниз. Все в этом поезде было добротное, хорошо пригнанное, долговечное...» Едва перед глазами возникли эти первые строки, оказалось, что не забыто ничего — не только общее впечатление от книги, но и интонация ее фразы и та спокойная, хозяйская уверенность, с которой входит в повесть Данилов, чтобы потом предстать перед нами и озабоченным и даже раскаивающимся за свою никому, кроме него самого, не ведомую вину перед семьей. И Супругов не забыт — то одержимый тоской по спокойной жизни и трудно скрываемым страхом, то начальственно покрикивающий, то ищущий своего неопасного пути к маленькой славе. Живет в памяти Юлия Дмитриевна — гордая душа с ее женской обездоленностью и фанатической преданностью хирургии. Не забыты никто и ничто!

Есть в «Спутниках» одна строка, которая объясняет секрет книги. «Однако, подумал доктор Белов, какую картину полноты жизни являет для нас поезд». Писательница не только решила, но и сумела показать полноту жизни, которая не перестает быть жизнью — с любовью и бытом, с великим и смешным даже в труднейших обстоятельствах войны.

Множество людей — раненых, врачей, рабочих, сестер — входило в санитарный поезд, изображенный В. Пановой, и каждый появлялся в нем со своей предвоенной судьбой, со своим сегодняшним характером, порой даже со своим будущим, которое, и в этом тоже печать времени, представлялось порой проще и лучше, чем сложилось в жизни. Книга была короткой, и, казалось бы, всем этим людям тесно в ней. Но многолюдство не превращалось в безликость. Повесть заставляла вспомнить слова В. Г. Короленко, что сила художника определяется тем, скольких людей способен он своим воображением отделить от бумаги.

И вот теперь, спустя много лет, стоит перечитать начальные страницы книги, а потом отложить ее, и в сознании или, как говорили в старину, перед мысленным взором начнет разворачиваться некий воображаемый фильм — с пейзажами белых ночей и разбомбленных вокзалов, с перестуком колес, который задает ритм постоянного движения всему, что происходит в повести, с крупными планами действующих лиц и наплывами, возвращающими нас в их прошлое.

«Спутники» принадлежат к тому роду прозы, которая обладает свойством оживать в воображении читателя — мы видели героев книги и слышали их голоса на экране нашего воображения задолго до того, как проектор спроецировал их на экран кинозала. Когда такая зримая и слышимая проза превращается в картину, тут уж ничего не поделаешь: читатель будет непременно сравнивать эти два фильма — тот, который живет в воображении, и тот, который поставлен, сыгран и снят.

Это не значит, конечно, что экранизация не может создать совсем новое и неожиданное воплощение литературных образов (Чапаев на экране изменил и,

* По повести В. Пановой «Спутники». Сценарий В. Пановой. Постановка И. Хамраева. Оператор К. Рыжов. Художник М. Иванов. Композитор В. Камилов. Редактор Х. Элкен. «Ленфильм», 1964.



«Поезд милосердия». А. Мовчан — Даня, Ж. Прохоренко — Лена

я бы даже сказал, подчинил себе образ Чапаева в книге; теперь, даже читая книгу, трудно отрешиться от представления, созданного картиной). Но в искусстве переубедить труднее, чем убедить.

В картине, которую снял режиссер И. Хамраев, я не вижу желания переубедить, создать свое, новое представление о людях, которых мы узнали из повести. Странно было бы упрекать за это постановщика и актеров: экранизация, которая не вступает в творческую полемику с экранизируемым произведением, а стремится точно ему следовать,— и вполне возможный и вполне достойный путь, особенно если в роли сценариста выступает сам автор книги.

В первых кадрах картины — они идут еще до титров — на железнодорожных путях появляются Данилов (В. Зубков) и Белов (М. Екатерининский). Данилов несет чемодан Белова, к которому привязаны валенки. Происходит обмен репликами по поводу этих валенок. Вся сцена, в которую с совершеннейшей точностью перенесены и слова действующих лиц и бытовые детали из повести, как бы предупреждает о том, что фильм будет снят в максимально точном следовании повести.

И здесь мне хочется ввести сравнение из другой области искусства. Некогда считалось, что художественный перевод с одного языка на другой должен быть точен в смысле буквальной точности. Долгий опыт переводческого искусства и развития теории этого искусства убедил в том, что подлинная точность не в буквальности, не в переводе слова за словом, но в умении отыскать в ином языке присущие его органике равнозначные оригиналу средства. Так возникло понятие «перевыражения». Без него, освобождающего переводчика от пут буквальной верности, не был бы вообще возможен поэтический перевод.

Мне кажется, что даже тогда, когда сценаристом и режиссером задумана не картина «по мотивам», а экранизация, строго следующая за книгой, в картине должен быть совершен перевод с языка прозы на язык кино, и этот перевод тоже требует не буквальной точности, а перевыражения.

В фильме «Поезд милосердия» есть эпизоды, решенные таким способом. Супругов (артист Е. Лебедев) делит сухой паек, который выдан ему на дорогу, вместе с Юлией Дмитриевной (артистка Э. Попова). Он уже разложил, приговаривая: «Это — вам, это — мне», «Это — вам, это — мне»,— буханки хлеба, банки консервов, пачки чаю. На мгновение, как бы взвешивая в руках, задержал два батона колбасы, а потом с едва уловимым вздохом сожаления отдал тот из них, который, кажется, чуть больше. Осталось разделить сало. Он зорко прицеливается — чужого ему не нужно, но и своего он упускать не желает (говорит цепкий прищур его глаз)— и разрезает кусок быстро и отчетливо, словно совершает ответственную операцию.

Дележке продуктов в повести посвящена одна короткая фраза. В фильме она развернута в большую сцену. Это оправдано. Евгений Лебедев вложил в эту сцену все, что знает о своем герое: о его расчетливости и внешней благопристойности, о его раздражающем педантизме и внутренней холодности. Мы следим за этим эпизодом с напряженным вниманием, радуясь тому, как выразительно он поставлен и сыгран, и сожалея о том, что до этой сцены превосходному актеру почти нечего играть в картине, хотя и в сцене бритья и в сцене собирания грибов многое взято из повести. Но все предшествующие эпизоды с Супруговым — это буквальный перевод — сокращенный, потому что фильм не мог вместить всех деталей и черточек емкой прозы Пановой, и обедненный, потому что буквальный перевод всегда обеднен. А дележка продуктов, которая совершенно полно объясняет причины безмолвного презрения Юлии Дмитриевны и делает ненужной ее дальнейшие сцены с Супруговым, решена способом перевыражения.

То же можно, как мне кажется, сказать о нескольких эпизодах с Ваской (актриса Е. Королева). Она входит в кадр в той самой рваной одежде с чужого плеча, в тех самых худых сапогах, с жалким узелком в руках, как появлялась в повести. В ее заморенном лице, в ее глазах, то боязливых, то пытливых, в ее интонациях, то просительных, то детски-увлеченных, читаются и голодные скитания по дорогам,

и страх, и недетское горе, и интерес к этому удивительному поезду, который кажется ей райским местом, и надежда — может, не прогонят,— и готовность сделать все, чтобы ее оставили у себя эти незнакомые, но, кажется, хорошие люди. Это не иллюстрация к книге, это самостоятельный образ!

Пусть Васка занимает в фильме еще меньше места, чем в повести, и пусть ей дано еще меньше текста. Но почти всякий раз, когда она появляется на экране, вместе с ней возникает и ощущение верности духу образа, который был создан в книге, и ощущение верности жизни. С нею в картину входит напоминание о разбросанных войной семьях, о прерванном детстве — и все это достигнуто отнюдь не буквальным переносом характера со страниц повести на киноэкран.

Мне приходится выделить сцену дележки продуктов и сцены с Ваской, особенно ее первое появление, потому что, на мой взгляд, это два куска, по-настоящему удавшиеся, по-настоящему запомнившиеся.

В фильме есть немало других эпизодов и кадров, снятых, казалось бы, в полном соответствии с повестью. Точно так, как это описано в повести, по-детски свернувшись калачиком, лежит у себя в купе Белов, точно так, проходя по вагону, поправляет Данилов руку девушки, разметавшейся во сне, и те же самые слова говорит Фаина Супругову, и даже то же самое чернильное пятно на клеенке объясняет Данилову, что сын его вырос и уже ходит в школу.

Тут ничего не изменено, ничего не добавлено. Но эта верность кажется мне верностью не духу, а букве произведения. Все эти детали, черточки, реплики были в повести и необходимы и достаточны. В фильме они кажутся случайными и необязательными. В чем тут дело?

Сценаристом была сама Вера Панова. Значит, дело, очевидно, не в том, что повесть прочитана недостаточно бережно. Впрочем, кое-где некоторые сцены кажутся механически обрубленными. Так воспринимается приход в парикмахерскую. У этой сцены в фильме нет ни прямого, ни ассоциативного продолжения. Она перебивками чередуется со сценой Супругова, Фаины и Юлии Дмитриевны в лесу и обрывается на том, что парикмахер приглашает Васку в кресло. Больше Васка не появится в картине. Вряд ли эти стыки с линией Супругова и Юлии Дмитриевны, вряд ли этот резкий обрыв истории Васки были так написаны в авторском сценарии. С экрана они воспринимаются не то как результат необдуманного сокращения отснятого материала, не то как монтаж, в котором не проследить ни ритма, ни логики.

Но это частность. Существеннее, кажется, другое. В фильме звучит голос автора (текст от автора читает Н. Никитина). Когда голос «от автора» звучит первый раз, он настраивает нас на то, каким будет фильм. «Прошу прощения, если я не все припоминаю по порядку. Может быть, что-нибудь пропущу важное. Очень может быть. Много лет прошло».

Неужели это произнесено лишь в служебных целях, чтобы оправдать некоторую разорванность композиции фильма и незавершенность многих его линий. Нет! Обращение это хочется принять так, как оно написано,— полностью и всерьез.

Итак, это будет воспоминание о давней истории, где многое забылось, но главное запомнилось. История эта рассказывается сегодня человеком, который не только вспоминает своих спутников военных лет, но и размышляет сегодня об их тогдашних судьбах.

К сожалению, обещание, которое слышится в этих словах, не выполнено. Очень легко перечислить, чего нет в картине по сравнению с повестью, но затруднительно назвать, чем картина, снятая в 1964 году, углубляет наши представления о том, какими были и мы все и спутники того, кто рассказывает о годах войны.

Мне даже кажется, что быт военного времени был в повести написан правдивее, чем снят в фильме.

Главные и многие второстепенные действующие лица входили в повесть со своей резко написанной своеобразной биографией. Вспомним хотя бы бывшего юриста Крамина. Его в фильме нет. Но беда

«Поезд милосердия». На первом плане: Э. Попова — Юлия Дмитриевна



в том, что предыстории обеднены даже у тех героев, которые в фильме есть. Сцены из прошлого оставлены только Данилову и Лене Огородниковой. И сделано это, как мне кажется, механически.

«Хорошая жизнь была!» — говорит Данилов. На экране возникает — как его воспоминание — сцена в семье. Но в какой момент? В тот, когда жена упрекает его, что он не взял брони. В краткой этой сцене не осталось ничего, что могло бы подготовить чувство вины перед семьей — оно, конечно, не в том, что не взял брони, когда началась война, а в том, что пока в мирное время жил дома, жил, как чужой,— это чувство вины было понятно в повести, а в фильме ничем не подготовлено — лишь глухое упоминание в одной из последних реплик от автора.

Читатели повести знали, почему комната Лены Огородниковой (Ж. Прохоренко) обставлена новыми, только что из магазина вещами. В фильме, где предыстория сведена к коротким наплывам, комната, где она прощается с Даней, уходящим на фронт, кажется просто плохо обжитым во время съемок, пустоватым, чистеньким павильоном.

И дело опять-таки не в том, чтобы увеличить число наплывов-воспоминаний или расширить объем каждого эпизода — возвращения в прошлое, а в том, что не найден органический путь введения этих предысторий. Так, как они вводятся сейчас, они плохо сочетаются с голосом от автора. Если голос от автора предупредил нас, что это фильм-воспоминание рассказчика, то зритель готов принять это условие. Но тогда этим условием должен быть, очевидно, определен и образный и композиционный строй фильма.

Если весь фильм — воспоминание, что же такое воспоминания самих героев, овеществленные в сценах наплывов? И почему авторский голос возникает не только за кадром основного действия, но и за кадром этих сцен?

В прозе Пановой переключения от настоящего к прошлому и присутствие автора во всем, о чем он рассказывает, воспринимаются как нечто в высшей степени естественное. Поразительное богатство всех оттенков авторской речи, то объективной, то переходящей в интонацию, подсказанную особенностями героя, вся гамма косвенно-прямой и несобственно-прямой речи — одно из свойств стиля Пановой. Иное дело в фильме.

На экране грузовик, в котором едет Лена. Это ее воспоминание о том, как она познакомилась с Даней.

Хлещет дождь. Лена ежится. Ей холодно. Даня накрывает ее своим плащом. За кадром раздается голос: «Теперь в кожаной палатке стучали уже два сердца. Она слушала эти разряды в себе и в нем». Эти слова, хотя они буква в букву перенесены из повести, в авторской речи книги, прочитанные глазами, казались естественными; произнесенные вслух как комментарий к тому, что происходит на экране, кажутся слишком громкими. Первое объятие можно такими словами описать на бумаге, но вряд ли возможно так прокомментировать лирическую сцену. Да и как быть актерам, как играть эпизод, если о нем известно, что он будет отчетливо и громко истолкован от автора? Тут есть какая-то неловкость!

Кинематографического решения для авторского голоса, на мой взгляд, в этом фильме не найдено. Он возникает и исчезает не обязательно, не связанный со стилистикой изображения, не зависящий от нее и не влияющий на нее.

И, наконец, последнее. Мы стали очень чутки и очень требовательны к правде времени на экране. Вероятно, поэтому режиссер включил в картину несколько песен, которые ассоциируются с теми годами, когда они появились. Но дело не только в том, что петь, но и в том, как петь!

Примерно в середине фильма режиссеру надо передать перелом в ходе войны. Мимо санитарного поезда проносится поезд с девушками, которые, стоя на открытых платформах, поют песню Дунаевского на слова Лебедева-Кумача: «А ну-ка, девушки! А ну, красавицы!» Да, эту, написанную громкими, бодрыми словами песню, действительно, часто пели в годы войны. И эта бравурная музыка часто звучала тогда. Именно так — бодро и громко — она могла прозвучать из вокзального репродуктора, даже если у перрона стоял санитарный поезд. Но я могу с уверенностью человека, который хорошо помнит вокзалы военных лет, сказать — не то что в середине войны, но даже в самые ее последние дни, когда победа была рядом, женщины и девушки иначе встречали и провожали санитарные поезда. Все могло быть — и перепалка шутками с одного пути на другой и записка, переброшенная из окна в окно, но это потом. А вначале было молчание и тревожные взгляды — «нет ли там моего?» И слезы — «и мой вот так же где-то мается!»

И сколько бы долгих месяцев ни шла война и как бы близка она ни была к окончанию, женщины не привыкали к виду санитарных поездов. Пели? Конечно, пели. Но хор девушек, проносящихся мимо раненых с хорошо отрепетированной, бодрой, бесконечно-длинной и невыносимо-бравурной песней,— никакой не символ перелома в ходе войны. Роль, предназначенная этому эпизоду режиссером,— проявление приблизительного знания времени и очень неважного вкуса.

Финал в повести был написан с точным знанием трудного и скудного быта первых послевоенных месяцев. Данилов проходил мимо обветшавших домов, замечал подгнившие мостики — некому чинить, и картошку, посаженную вдоль деревянных

тротуаров. В фильме почти не осталось этих деталей. Дело, конечно, не в том, чтобы буквально перенести их на экран, а в том, чтобы найти кинематографический образ той нелегкой жизни, к которой возвращается герой. Зато есть — не от повести, а от «кино» — скворец, прилетающий в родной скворешник. Кажется, даже на фоне цветущей ветки. И этот символический скворец и долгий крупный план с лицом Данилова — вначале по-кинематографически задумчивым, потом по-кинематографически просветленным — все это, по-моему, не имеет никакого отношения ни к той стилистике, в какой была написана повесть Пановой в 1946 году, ни к той стилистике, в какой ее мог бы прочитать кинематограф 1964 года.

Фильм заканчивается... Санитарный поезд медленно, задним ходом въезжает в депо. Я смотрю ему вслед, и мне вспоминается один из абзацев повести:

«Однажды на стоянке они стояли рядом с другим санитарным поездом. Из окна в окно они наблюдали, что происходит в этом чужом поезде. Две сестры что-то шили и смеялись, болтая».

И мне вдруг показалось, что фильм снят не про поезд, обитателей которого мы так близко узнали и хорошо запомнили по повести Пановой, а про этот второй, случайно и ненадолго оказавшийся на соседних путях.

Тот зритель, который не читал повести, увидит жизнь санитарного поезда как цепь случайных сцен: уйдет в парикмахерскую Васка, будет кокетничать с Низвецким Фаина, будет бриться в коридоре Супругов, будет еще много других сцен — длинных и коротких. Но в одно целое они не сольются...

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Усилия не были напрасными

В конце этого фильма преступнику, пойманному и изобличенному, покажут в маленьком зале старую кинопленку, найденную в архиве фашиста. В одном из палачей он узнает себя и встанет и закроет своей фигурой экран, страшась этой — лицом к лицу — встречи с прошлым.

Ради того чтоб она непременно произошла, чтоб не бродил по нашей земле палач под маской честного человека, герои фильма «Государственный преступник» * все полтора часа отпущенного им времени будут волноваться, спорить, переезжать из города в город, расспрашивать людей, искать.

Мы начали разговор о фильме с конца, потому что в детективе эта часть совсем немаловажная. Детективный сюжет, быть может, более, чем какой-либо иной, всегда предполагает в своем финале какое-то конкретное деяние, результат, к которому герои стремились бы, преодолевая всяческие препятствия.

Если вспомнить некоторые картины, предложенные нам в послевоенные годы зарубежным экраном, то при всем их различии поражает одна особенность — сходство концовок, сходство результатов. Наиболее блестяще продемонстрировал это «Свидетель обвинения».

На протяжении всего фильма мы с сочувствием следим, как старый адвокат отстаивает жизнь своего подопечного, и вот в самом конце, когда над дверями зрительного зала зажигаются надписи «запасный выход» и билетерши отдергивают портьеры, а публика вот-вот начнет вставать,— взрыв, неожиданность, и в секунду победитель оказывается побежденным, обманувшая суд — обманутой. Механизм киноповествования, почти достигнув цели, на полном ходу совершает поворот на 180 градусов.

И два гангстера из фильма «Мелодии подвалов» — их роли исполняют Жан Габен и Ален Делон,— преодолев дьявольские препятствия, чтобы похитить крупную сумму денег, с математической точностью продумав систему кражи, осуществив ее словно по чертежам, в конце фильма сидят в предрассветной тишине большого курорта у бассейна и смотрят, как из сумки, спрятанной на самом дне, всплывают одна за другой кредитки, и вот уже ими покрыт весь бассейн: все было зря, все напрасно, герои вновь на исходных рубежах; точка, поставленная в конце фильма, больше похожа на крест, которым перечеркивается все предыдущее.

В фильме Кайатта «Меч и весы» вместе со следователем мы битых полтора часа ломаем голову над тем, кто из троих юношей убийца. И вот в конце, когда эти трое оказываются в машине одни, и мы ожидаем — сейчас все и выяснится, разъяренная

* Сценарий А. Галича. Постановка Н. Розанцева. Оператор А. Чиров. Художник С. Малкин. Композитор Н. Червинский. Звукооператор Ю. Салье. Редакторы Ю. Герман, Л. Иванова. «Ленфильм», 1964.



«Государственный преступник». Клара Лучко — Семенова (у микрофона)

толпа набрасывается на машину, поджигает ее, и при взрыве гибнут все трое. Уже никогда мы не узнаем их тайны: убийца — один из них, а может, все трое или двое, а может, все трое невинны, но каждый из них мог бы убить — в этом нас фильм убедил.

И герой Пьера Брассера из фильма «Веские доказательства», отдавший все силы на то, чтобы провести суд, убедить его, что белое— это черное, торжествуя, звонит своей любовнице и вдруг узнает, что проиграл сам.

Для чего же эта взрывчатая неожиданность финалов? В «Свидетеле обвинения» она, пожалуй, лишь эффектный прием, достойное завершение блестяще закрученной интриги: фильм в целом все же оптимистичен, и герой, старый адвокат, несмотря на неудачу, полон решимости бороться дальше. А в кайаттовских картинах бомба подложена совсем с другой целью: в фильме «Меч и весы» она разрушает тщательное исследование человеческих характеров. Конец здесь является не просто закономерным завершением, а, быть может, тем главным, для чего, собственно, и сделан фильм, доказывает, как бессмысленны, тщетны усилия героев.

И хотя наивно было бы делать далеко идущие обобщения на основании нескольких картин, о какой-то тенденции говорить все же можно.

В советских детективных фильмах сюжет обычно строится иначе. Авторы ведут нас к цели вовсе не для того, чтобы в последний момент произошел взрыв и под обломками погибли и дурные и добрые намерения героев. Приходя в кинотеатр, мы в общем-то знаем, что в конце фильма зло будет наказано, а добродетель восторжествует, но это не значит, что смотреть уже неинтересно: все дело в том, как построен рассказ и сможем ли мы, разделяя гуманные идеи фильма, в то же время остро воспринимать все происходящее на экране, участвовать в поиске.

К сожалению, если вернуться к нашим детективным фильмам последних лет, мы можем говорить больше о благих намерениях, чем о свершениях, скорее о похвальной тенденции, чем о явных удачах.

И вот еще один экранный преступник пойман. Рассказывая о том, как это было сделано, авторы фильма настойчиво стремились учесть ошибки прошлых картин и избежать их.

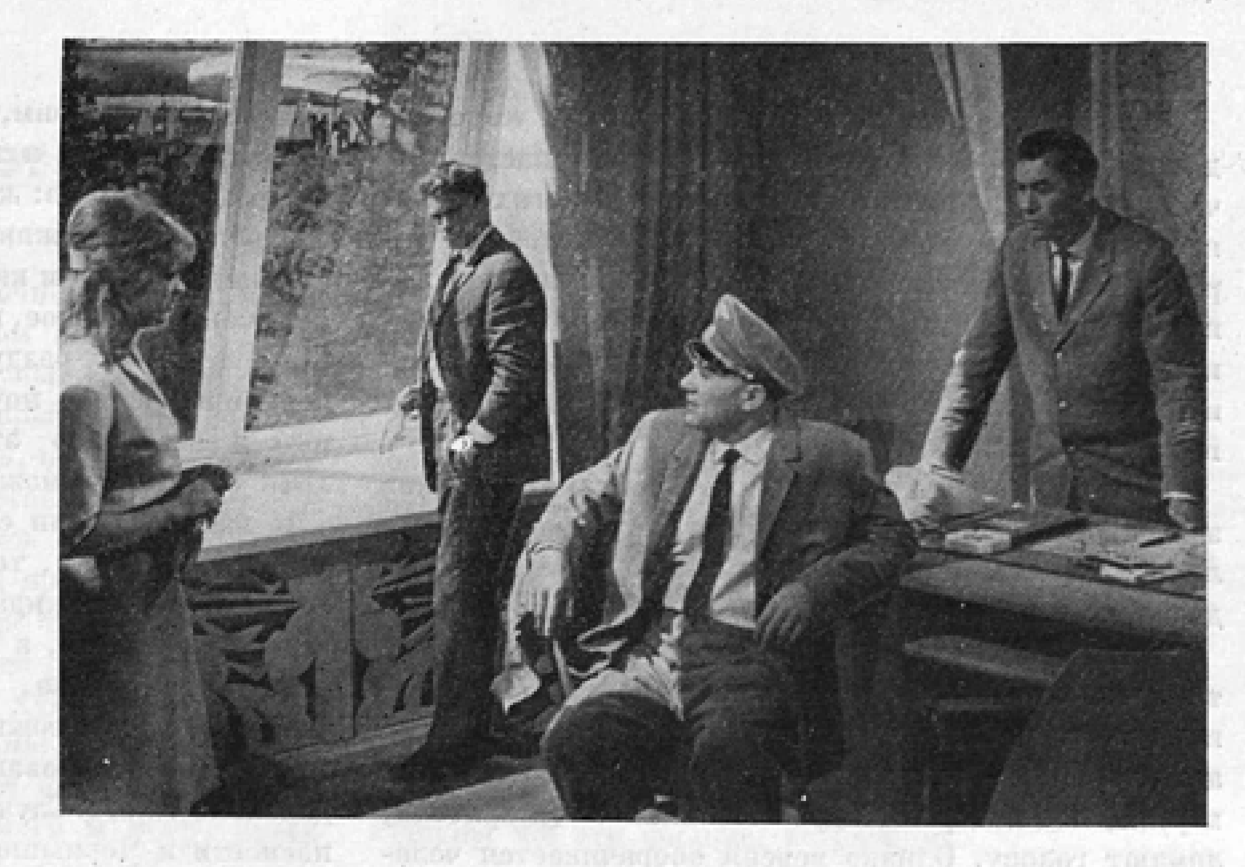
Задача, стоящая перед героями фильма «Государственный преступник», кажется поначалу совершенно невыполнимой. В конце войны, воспользовавшись бомбежкой, бежал из госпиталя палач и предатель Золотицкий. Он оставил после себя следы своих преступлений — горе людей, у которых родные погибли от руки предателя, ненависть тех, кого он пытал и мучил. Этого много для того, чтоб стремиться найти предателя, но мало для того, чтоб его действительно найти.

Сразу после войны Золотицкого уже пытались искать, но безрезультатно. Тем более трудно сделать это теперь, спустя почти двадцать лет: преступник мог бежать за границу, просто-напросто умереть, или, наконец, сменить фамилию и профессию и все, что связано с ней, так, что никаких следов, которые ведут в прошлое, уже не отыскать.

Важно, что нам показывают не результат поиска, а сам процесс. Вместе с героем фильма чекистом Андреем Поликановым мы перебираем различные версии и отказываемся от них. В конце концов Золотицким оказывается человек, с которым мы в течение фильма успели достаточно хорошо познакомиться, но которого, пожалуй, меньше всего подозревали. Неожиданно? Да. Но и достаточно обоснованно. Актер С. Лукьянов играет Золотицкого человеком уверенным в себе, спокойным, невозмутимым. Мы готовы даже симпатизировать этому седоватому неторопливому бортмеханику. Правда, быть может, он где-то слишком равнодушен, где-то слишком «себе на уме», и эта едва уловимая скрытность мешает нам полюбить его. Во всяком случае, ничто в этом человеке не предвещает открытия, которое мы сделаем впоследствии. Думается, режиссер Н. Розанцев и актер С. Лукьянов нашли здесь очень точный стиль игры, который заставляет предполагать вероятность, не исключая внезапности.

Роль Андрея Поликанова была предложена Александру Демьяненко. Актер, сыгравший до этого в фильмах «Все начинается с дороги», «Карьера Димы Горина», «Порожний рейс», «Взрослые дети», пожалуй, несколько возмужал, и это единственное,

что внешне отличает чекиста Андрея Поликанова от смешного бухгалтера Димы Горина или «взрослого ребенка» Игоря. В Андрее Поликанове, представителе одной из самых исключительных и необычных профессий, авторы фильма подчеркнуто не желают видеть ничего исключительного. Героев, обладающих каким-то особым чутьем, стальными нервами и мускулами, в последнее время в наших детективных и приключенческих лентах сменили люди очень простые и скромные: «Человек, который сомневается» — Лекарев, «Это случилось в милиции» — одинокий суховатый майор милиции Сазонов, «Сотрудник ЧК» — Михалев. Они, скорее, представляют не какую-то особую профессию, а олицетворяют волю народа, его справедливость, чуждую позы и эффекта.



«Государственный преступник». Слева направо: А. Покровская — Майя, А. Демьяненко — Андрей, С. Лукьянов — Чернышов, Н. Кузьмин — дежурный

Но, быть может, совсем случайно, когда смотришь «Государственного преступника», проходит где-то стороной одно тревожное ощущение. Руководителя операции, старого чекиста Басова, играет в этом фильме П. Кадочников, с именем которого мы всегда будем связывать другой советский детектив «Подвиг разведчика». Не символично ли это? На смену яркому романтизму «Подвига разведчика» приходит герой, подчеркнуто обычный, заземленный, скромный. Это приводит не только к находкам, но и к потерям. Ибо всегда, во все времена живет в человеческом сердце мечта о подвиге, стремление встретиться с характерами яркими, крупными, и кинематограф должен это стремление удовлетворить. Впрочем, все сказанное выше относится не к фильму «Человек, который сомневается» и не к «Государственному преступнику», а к иным, еще не поставленным фильмам, к иным, еще не написанным сценариям. Они должны быть написаны и должны быть поставлены. Иначе, увлекшись такими человеческими качествами, как скромность, честная старательность, мы оставим в тени других героев (как это случилось с Рихардом Зорге).

Что же касается фильма «Государственный преступник», то здесь, думается, герой выбран правильно. Ведь и обстоятельства, в которые он поставлен, отнюдь не исключительны. Здесь нет погонь, опасностей, подстерегающих его на каждом шагу. Показан современный советский город, солнечные площади и улицы, обычные квартиры. Но по этому городу ходит враг. Его необходимо найти. Борьба ведется без выстрелов и засад, поиск — это, вернее, работа мысли, анализ. И если предположить, что поседевший герой «Подвига разведчика» стал ныне наставником, учителем молодого чекиста Андрея Поликанова, то, отдавая предпочтение первому, мы все же готовы признать второго достойным преемником. Человек, которого играет Александр Демьяненко, симпатичен нам своим серьезным упорством, интеллигентностью, добротой в сочетании с твердостью.

«Государственный преступник». А. Демьяненко — Андрей, О. Жаков — Гурьев



Критика в адрес детективного фильма не обходится обычно без упрека в отсутствии настоящих человеческих характеров. Создатели многих кинопроизведений в этом жанре пытаются подобные упреки предотвратить. Так появляются бандиты, напевающие под гитару; работники милиции, в свободное время занятые детьми; капризные любимые девушки, которым, однако, не удается отвлечь наших героев от выполнения долга.

Но, пытаясь уйти от схемы, авторы таких фильмов забывают о специфике жанра: да, характеры, безусловно, детективу не противопоказаны и даже необходимы, но они должны служить сюжету, двигать его.

Фильм «Государственный преступник» ценен тем, что характеры, человеческие портреты открываются в действии. Скажем, история циркового артиста Доре— это не вставной номер, но одна из версий, над которой Андрей Поликанов (и зрители) ломают голову. Однако версия оборачивается человеческой драмой, «подозрительные» действия, которые мы рассматривали юридически, находят неожиданное и в то же время обоснованное объяснение. Перед нами несколько суховатый, но глубоко порядочный и добрый человек, пораженный (по сходству фамилий и инициалов) подозрением, что отец его жены — это и есть разыскиваемый Золотицкий, и оттого страдающий за жену — неизвестно, как отразится на ней этот факт.

И крепенький седоусый пенсионер-филателист — это характер «в профиль», интересно, с юмором нарисованный актером О. Жаковым и в то же время никак не останавливающий развитие сюжета, напротив, подталкивающий, направляющий его.

Удалась в фильме и веселая стюардесса Майка (А. Покровская) — героиня отнюдь не голубая, но очень обаятельная.

Убедительна врач Семенова — роль, несколько неожиданная для К. Лучко, а сыгранная актрисой интересно.

Итак, присутствуют и крепкий сюжет и живые характеры — то, что приносит успех детективу. К сожалению, правильно определив для себя эти принципы, авторы фильма добились лишь частичного успеха. Они верно наметили трассу фильма, нигде не сбились, не сошли в сторону, а когда пришла пора «обживать» эту трассу по всем законам кинематографического искусства, где-то воспользовались старыми приемами, а где-то сработали недостаточно прочно и крепко.

Если, например, мы замечаем, что герою А. Демьяненко повезло — он действительно ищет, действительно думает,— то остальные чекисты выполняют, скорее, роль блокнота, в который Андрей Поликанов заносит свои наблюдения и версии,—только блокнота говорящего и даже способного спорить.

Если мы говорим, что фильм показывает не результат поисков, а процесс, процесс этот изображается формально: курят герои фильма сигарету за сигаретой, расхаживают в раздумье по служебному кабинету—тысячи километров павильонной площади исхожено, наверное, персонажами детективных фильмов в подобных раздумьях, миллионы сигарет выкурены в неурочное ночное время, и в «Государственном преступнике» эти сцены — наиболее слабые, хотя они, быть может, и необходимы по сюжету.

И наконец, если считать, что картина изобилует неожиданностями, то ведь любые, даже самые ошеломляющие неожиданности должны вытекать из развития сюжета, а не рождаться по прихоти авторов. Метаморфоза, которая происходит с героем С. Лукьянова, неожиданна, но и обоснованна. Однако и необоснованных случайностей в фильме довольно много. Случайно визит сотрудника госбезопасности к Чернышову (мнимому) совпадает с приездом к нему Майки — его (опять-таки мнимой) дочери. Случайно, едва прилетев в Ригу, Майка встречает своего настоящего отца. Собственно, благодаря Майке все и раскрывается. Не слишком ли непосильная нагрузка ложится на хрупкие плечи легкомысленной стюардессы? Ведь если б не она, ни за что не нашли бы Золотицкого или нашли бы не так скоро. Это уже сценарный просчет. Плохо, когда основной движущей силой становится случай.

Итак, мы хорошо видим минусы картины. Но они не заслоняют ее плюсов.

У фильма есть еще одно важное и бесспорное достоинство: его гуманизм, человечность. Ведь не просто за поединком человеческих воль и интеллектов мы следим, нет, нам близки и понятны волнения, чувства, которыми живут положительные герои фильма. И когда в конце его преступник поднимается с кресла и закрывает в испуге от встречи с прошлым лицо свое, мы воспринимаем это не как банальный конец, а как закономерный и радостный для нас результат поиска. А это значит — усилия Андрея, усилия авторов фильма не были напрасными. Правда, вслед за этим кульминационным моментом сценарист и режиссер еще продолжают что-то нам рассказывать и, в частности, торопятся убедить, что в личной жизни чекист Андрей Поликанов будет счастлив. Однако настоящий конец фильма именно тот, о котором мы сказали выше, и в нем — пафос картины, ее смысл.

Хорошо, что в новом для себя и трудном жанре попробовали силы драматург А. Галич и режиссер Н. Розанцев. Хочется верить, что пренебрежение к детективу останется в прошлом, что вскоре мы увидим новый, современный «Подвиг разведчика» и зритель перестанет вздыхать о прошлых успехах, хотя не перестанет любить их.

Н. КЛАДО

Если нет человека...

Картины Дальневосточной студии кинохроники во многом интересны и необычны. Разнообразный мир фауны и флоры, сложные условия труда, романтика борьбы с суровой природой, необъятность пространств, обживаемых трудно и драматично,— все это составляет содержание маленьких и больших кинофильмов.

Однако, если смотреть подряд продукцию студии, скажем, за последние три-четыре года (именно так было со мной во время последней поездки на Дальний Восток), вами овладевает чувство досады от однообразия увиденного на экране материала.

В самом деле, очаровательные зверьки каланы— единственные герои внимательного и остроумного репортажа автора-оператора Ф. Фартусова — забавляют зрителя и в «Рассказах о Чукотке» (оператор А. Личко). А кадры идущих на нерест лососевых рыб встречаются и в «Дальневосточных рассказах» и в «Есть в океане земля». Ловля крабов, прыгающие в океан тюлени и другая дальневосточная «экзотика» становятся постоянной во многих фильмах.

Нет сомнений, все фильмы студии созданы энтузиастами, любящими свой край, и подсказаны патриотическим стремлением увлечь зрителей его красотой. Но что же мешает большинству этих фильмов стать в ряд настоящей образной публицистики?

«Есть в океане такая земля...»,— говорит диктор, как бы повторяя название фильма*, а зрителю на протяжении почти всей первой части показывают море: морские пейзажи, ловля крабов, сайры и мерно бегущие волны. Мы видим поэтично снятые кадры лова, репортаж о страде тружеников моря. Но все это показано «вообще», получился рассказ о людях, а не о Человеке. Люди в фильме даны в перечислениях, в «ряду» рыб, механизмов, волн. А в чем же сложность их труда? В чем его радость? И печаль? Этого нам не показывают. Но может быть, здесь нам поможет диктор? Нет. Задача диктора сводится к тому, чтобы пояснить изображение, приподнять его декламацией.

Хороша лишь заключительная фраза текста: «Здесь встречается земля с океаном, здесь и расстается». А тюлени, прыгающие в воду, не нуждаются в пояснении. Продекламировав почти без передышки весь многословный текст, диктор не выполнил главной задачи — не связал море с берегом, не подчеркнул, чем же примечательны именно Курилы...

А жаль. Кадры, снятые Ф. Фартусовым, их какая-то особая северная тональность, их сдержанный, неяркий колорит намного бы выиграли от более тактичного комментария.

И если Фартусов-оператор все же блистательно показал нам, где живут и трудятся люди Курил, то Фартусов-режиссер не помог нам увидеть, как живут эти люди. Фильм получился в лучшем случае видовой.

Замысел фильма «Вечерний берег»**, казалось бы, во многом схож с замыслом «Есть в океане земля». Решены же эти фильмы по-разному.

По нетронутому снегу на нартах, запряженных оленями, едет пожилой человек... Это Тымкылин, один из героев фильма. Перед его глазами проходят отлично снятые кадры северной природы. Но дик-

«Есть в океане земля»





* «Есть в океане земля». Сценарий и текст Б. Аленкина. Режиссер-оператор Ф. Фартусов. Дальневосточная студия кинохроники, 1964.

** Сценарий, текст и режиссура В. Зака. Оператор А. Зубрицкий. Дальневосточная студия кинохроники, 1964.





«Вечерний берег»

тор говорит не об этом. «Корабли пришли... и ушли,— слышим мы.— Улетели птицы, стихло небо... Тымкылин остался... Он здесь живет. Это его земля».

«Белый путь — это длинные, мягкие, теплые мысли,— продолжает диктор.— Сначала они вьются за спиной воспоминаниями... потом обгоняют упряжку... впереди бегут...» И дальше режиссер монтирует кадры поселка. Вот играют с собаками дети. Вот люди отрезают плиты снега и куда-то их несут. А диктор помогает понять: «В поселке сегодня банный день... Воду таскают».

Вот зимовщики в кубрике — играют в шахматы, пьют чай. А голос за кадром как бы напоминает о другом — о том, как трудно осваивалась эта земля, чем она сейчас примечательна. Выразительно сняты лица зимовщиков — они спокойны, уверены, они запечатлены в труде. И мы видим этот труд в буднях, в подробностях. И это нас убеждает.

От кадра к кадру — в дружеской интонации, с юмором — фильм рассказывает о нелегком, но очень привлекательном быте зимовщиков.

Часто диктор замолкает — режиссер ценит молчание, и тогда, кажется, слышны метель и свист ветра. Хотя эти кадры немы, они звучат.

Вот школа, ребята любовно, внимательно сняты оператором А. Зубрицким. Они как бы размышляют, ищут ответов на возникающие у них вопросы, и ход их мыслей раскрывается не только языком изображения, но и языком лаконичной, выразительной музыки Андрея Волконского. Именно музыка, улавливающая мечту детей, готовит монтажный переход к звездному небу. И когда диктор говорит: «Огни зимовки конкурируют здесь, в зимней пустыне, со звездным светом Большой Медведицы»,— звуки как бы уплывают вверх, растворяясь в звездном мире, увлекая воображение.

И заключающие слова: «Советская Арктика, Земля Врангеля. Ноябрь, 1963 год» — закономерный вывод из всего увиденного в этом удивительно гармоничном фильме.

Авторов фильма интересовал человек и условия его существования на Земле Врангеля. В этом его современность, в этом его отличие от многих фильмов, где главное — антураж, а не суть. Ибо суть — это человек. И документальное кино призвано помочь познанию человека — в различных условиях. А не только показа различных условий.

●

Сегодня документальное кино расширяет сферу своего проникновения в жизнь. И жаль, что здесь, в Хабаровске, не так энергично, как хотелось бы, продолжают поиск А. Косачева, Е. Кряквина и Б. Аленкина, которые в фильме «Начинается город» — несколько лет назад — утверждали образ Человека, искали истоки и смысл явления, широко используя синхронный репортаж. Вспоминаются смеющиеся девушки на фоне огромного портрета Маркса, луч солнца, который как бы внимательными глазами кинематографистов разглядывал молодых строителей.

Мне думается, хабаровские документалисты будут успешно двигаться вперед, если пойдут путями глубокого проникновения в жизнь людей, в их мечты.

Природа Дальнего Востока поражает. Но застывать в удивлении перед ней свойственно лишь путешественнику, созерцающему красоты края. Отсюда и бесконечные тюлени во многих фильмах, чайки, каланы, кета... И если внимательно отнестись к жизни отдельного Человека — его судьбе, его настоящему и будущему, то насколько грандиознее и привлекательнее раскроется перед нами все то, что совершается сегодня на Дальнем Востоке.

А пока большинство фильмов Хабаровской студии чаще населяют животные, рыбы, волны и деревья. Прекрасно снятые. А Человек? Пора вернуть ему положение царя природы.

Б. ГЛЕБОВ

В кадре — атом

Любое, даже самое малозначительное научное открытие, изобретение, а подчас и обычный будничный лабораторный эксперимент, по существу, пронизаны подлинно драматической динамикой действия, в которой творец фильма отыщет все. Он столкнется здесь со взлетами и падениями, с надеждой и разочарованием, с мудрой оценкой и недомыслием, с романтическим взглядом на будущее и даже элементами фантастики.

Но все богатство коллизий обнаружит лишь тот, кто сумеет проникнуть в глубь факта. Это, конечно же, донельзя сложно, хлопотно и особенно в такой науке, как химия. Но зато сколько радости (и творцу и зрителю) доставит фильм, в котором найдет место не иллюстрация, а проникновение. Мне такую радость доставил недавно своим появлением на экране фильм «Дальний поиск»*, посвященный разведывательным путям-дорогам химии полимеров.

Поставленная на «Леннаучфильме» режиссером Марией Клигман по сценарию И. Каракоза и Л. Маркасева, эта картина, в сущности, очень коротка. В ней две части — двадцать минут чистого времени. Но каким они насыщены высоким коэффициентом полезного действия! Об этом с удовлетворением судишь уже после того, как перед тобой мелькнет последний кадр.

...На экране девочка — символ раннего человеческого утра — видит мир в его непосредственной внешней красоте. Это мир деревьев-исполинов, изумрудных лужаек, причудливых ароматных цветов. Таинственной, прикрытой облаками планетой видит наш мир сверху космонавт, смотрящий из иллюминатора межзвездного корабля. Физики рассматривают мир как сонмы элементарных частиц, связанных между собой полями энергий.

Ну а химики? Для них мир — вечная, неохватная разумом «стройка», где все живое и мертвое слагается из ста четырех элементов — «кирпичей» Менделеевской таблицы.

Именно такими непритязательными категориями житейского мышления начинается эта картина. Не очень новая, но бесспорно удачная «присказка» эта понадобилась авторам для того, чтобы увереннее подойти к главному — к населяющим наш мир людям, ради которых, собственно, и затеян весь разговор. Сейчас их на земле три миллиарда. Через сорок лет будет шесть. Все шесть миллиардов должны быть сыты, обуты, одеты. Эту проблему решают люди труда и науки, замыслам и свершениям которых принадлежит будущее. Ведь ни бесчисленные стада овец, ни тучи шелкопрядов уже не в состоянии справиться с производством сырья, необходимого для этих целей. Такое под силу лишь вездесущей химии. Вот почему Коммунистическая партия держит курс на ее преимущественное развитие. Таков идейный подтекст этого короткого, но насыщенного мыслями фильма.

Уже сейчас химия строит негорючие, немнущиеся, почти не изнашивающиеся материалы качеством выше всех тех, что до сих пор созданы природой. И авторы фильма говорят об этом, как о реальном результате непрекращающегося соревнования науки с природой, начатого человеком еще у истоков рождения материальной культуры.

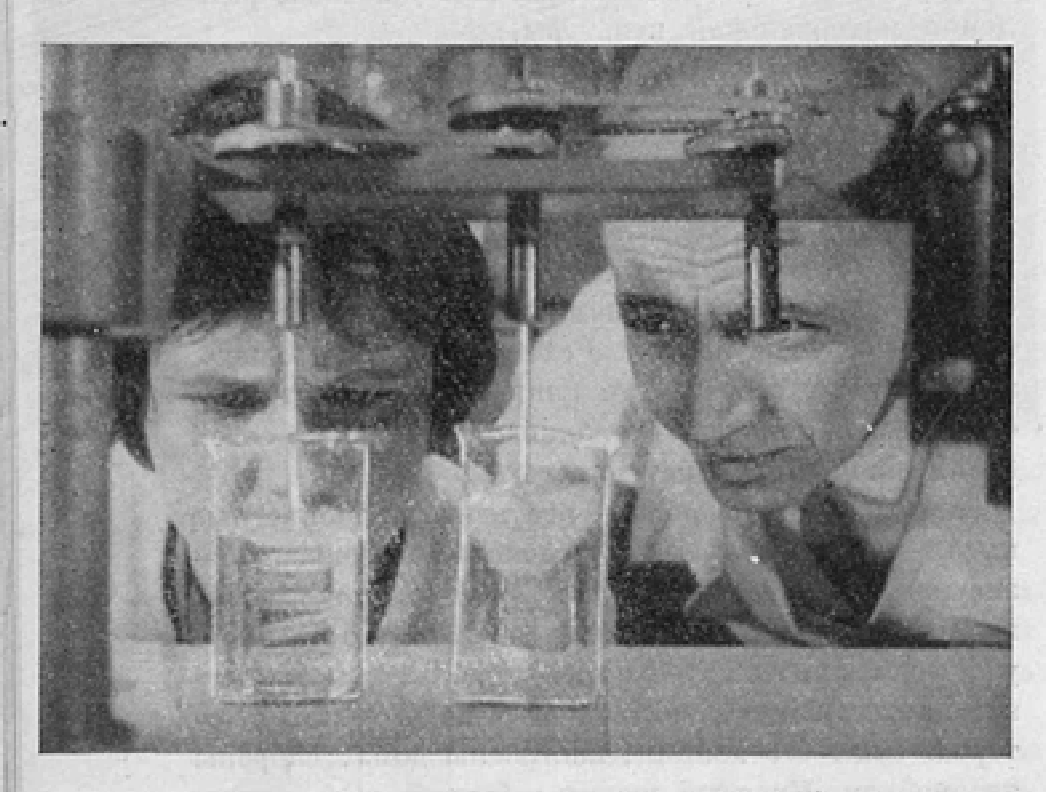
Казалось бы, и мысли не новые и арсенал кинофактов не блещет новизной, а смотришь картину со все возрастающим интересом. Во всех праздничных цветах радуги выстраиваются на экране цепи атомов, образующих молекулы полимеров с их многократными, понятными одним только специалистам связями. Невольно припоминается, как пугающе сложно выглядят подобные схемы в «черно-белых» школьных учебниках. Там они кажутся безотрадно скучными и нередко отталкивают новичков своей бронированной неприступностью.

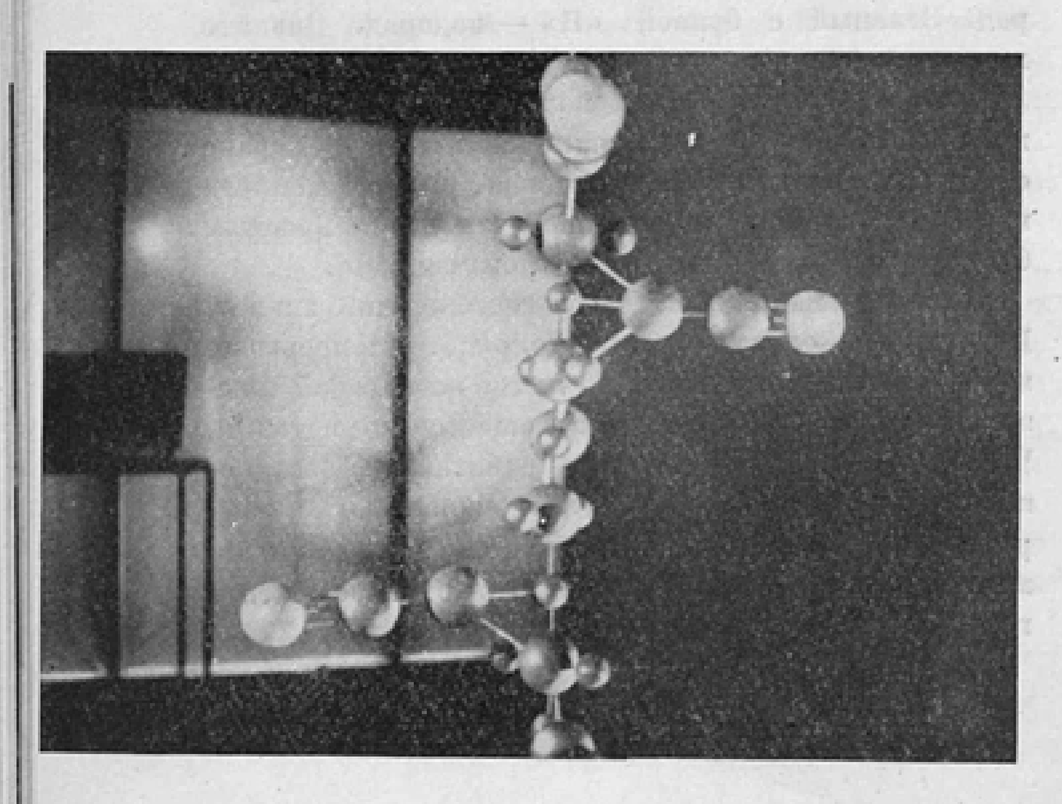
Здесь же — на экране — все ясно. Разноцветные шары — это атомы. Их многочисленные связи обозначены белыми палочками. Простое, но удачное кинорешение. И вот уже зритель вместе с авторами участвует в увлекательнейшей игре. Он строит молекулы тех самых «таинственных» полимеров, из которых сшит его костюм, построены дома, собраны автомобили. Красный шарик с буквой «С» — углерод. Зеленый с буквой «Н» — водород. Давайте проверим, так ли уж не представляемы зрительно «молекулы-небоскребы» полимеров. Проверили, и все понятно. А потом шарики сменяются на экране образцами органического стекла, искусственного шелка и шерсти. Так сложное становится простым без убогой вульгаризации и примитивизма.

А дальше мы наблюдаем интереснейший эпизод. На экране — гусеница шелкопряда. Непрерывно вытягивает она бесконечную нить, из которой с незапамятных времен ткут красивые пестрые ткани. Челюсти и слюнные железы работают безостановочно. Все операции автоматизированы. Сырье перерабатывается бесперебойно. Готовая продукция наматывается на кокон, комментирует изображение голос диктора за кадром.

* Сценарий И. Каракоза и Л. Маркасева. Режиссер М. Клигман. Оператор Д. Леонов-Никитин. Редактор В. Кирнарский. «Леннаучфильм», 1964.







Внезапно гусеница превращается в контурную схему, а потом в созданную человеком установку для формирования нитей синтетических волокон. Агрегат кажется похожим на внутренние очертания все той же гусеницы. Но нет. В отличие от нее в нем действуют такие могучие силы, как вакуум, высокие давления и температуры. А подле агрегата на лабораторных столах выстроились верные слуги химиков — испытательные, контрольные, измерительные приборы, помогающие создавать поистине неуязвимые материалы «с алмазным сердцем и шкурой носорога».

Какая простая и вместе с тем точная аналогия. Авторам фильма бесспорно удалось довести ее до конца, и в этом их немалая заслуга. Ведь путь к самым значимым открытиям науки пролегает по терниям наших будничных земных дорог, которые привычно кажутся иногда вроде бы и ничем особенным не отмеченными. Но факт остается фактом — именно падение яблока на землю подсказало Ньютону мысль о закономерностях всемирного тяготения. А в наши дни схема памяти, какой мы себе ее представляем, помогла воссоздать кибернетические машины, совершающие революционный переворот во всех областях современной науки и техники. Так вот и «технологическая схема» шелкопряда навела человека на один из главнейших принципов производства синтетических волокон.

Однако же тайна пока до конца не разгадана, и это, конечно, следовало подчеркнуть. Ведь образование шелковой нити в гусенице происходит при обычной температуре ее тела. Созданные же человеком машины расходуют на такую работу огромные запасы энергии и могучие механические усилия. Когда человек овладеет наконец методами массового синтеза сложнейших соединений, «организующих» то великое множество химических процессов, которые происходят в живом организме, многое наверняка упростится и в промышленности.

Пока же поиски нового продолжаются, и авторы фильма задались целью показать, каким необыкновенным случайностям они подчас подвержены. Вот экспериментаторы сливают в колбу два жидких компонента. Их надлежит превратить в однородную фракцию. Кто знает, быть может, из них и возникнет искомый полимер. Долгими часами взбалтывает жидкость электрическая мешалка, но тщетно. Опыт, казалось бы, проваливается на глазах у зрителей. Но вот мешалка испортилась и остановилась. Тогда-то и происходит долгожданное. В жидкость пере-

---

«Дальний поиск» (сверху вниз):
заманчива витрина магазина «Синтетика»;
долгими часами взбалтывает жидкость электромешалка;
выстраиваются на экране цепи атомов

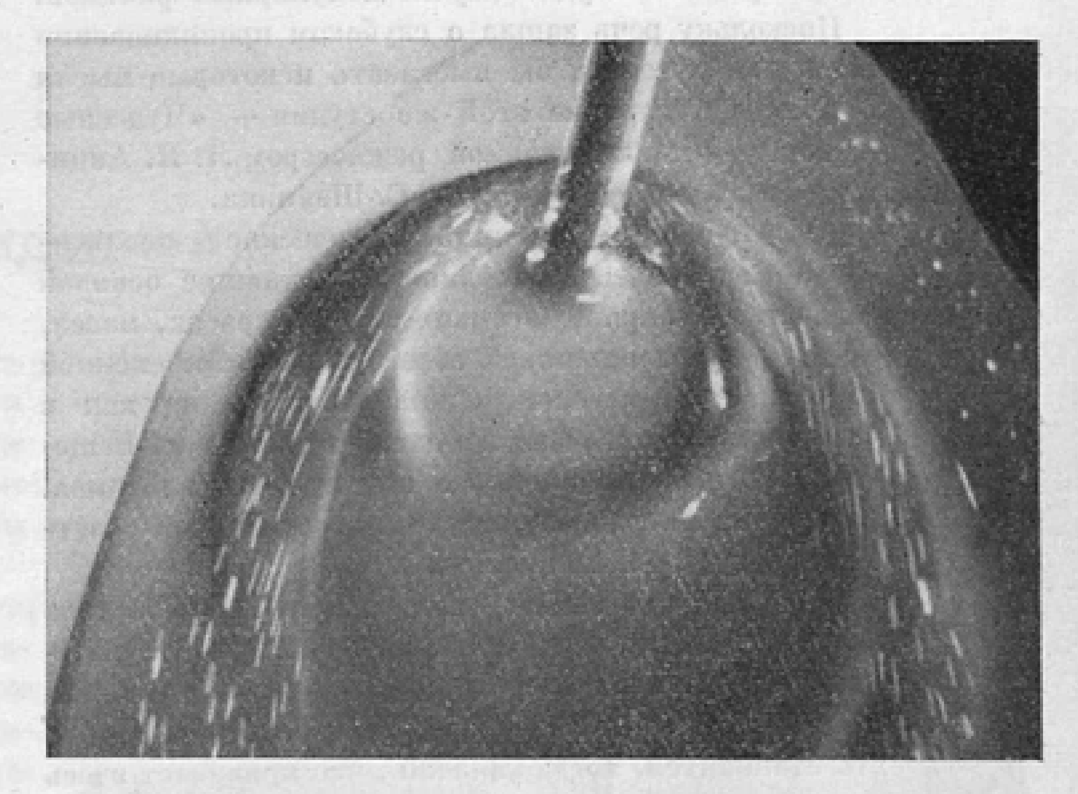
стает поступать избыточный кислород, и происходит полимеризация. Рождается основа для чудесного нового материала.

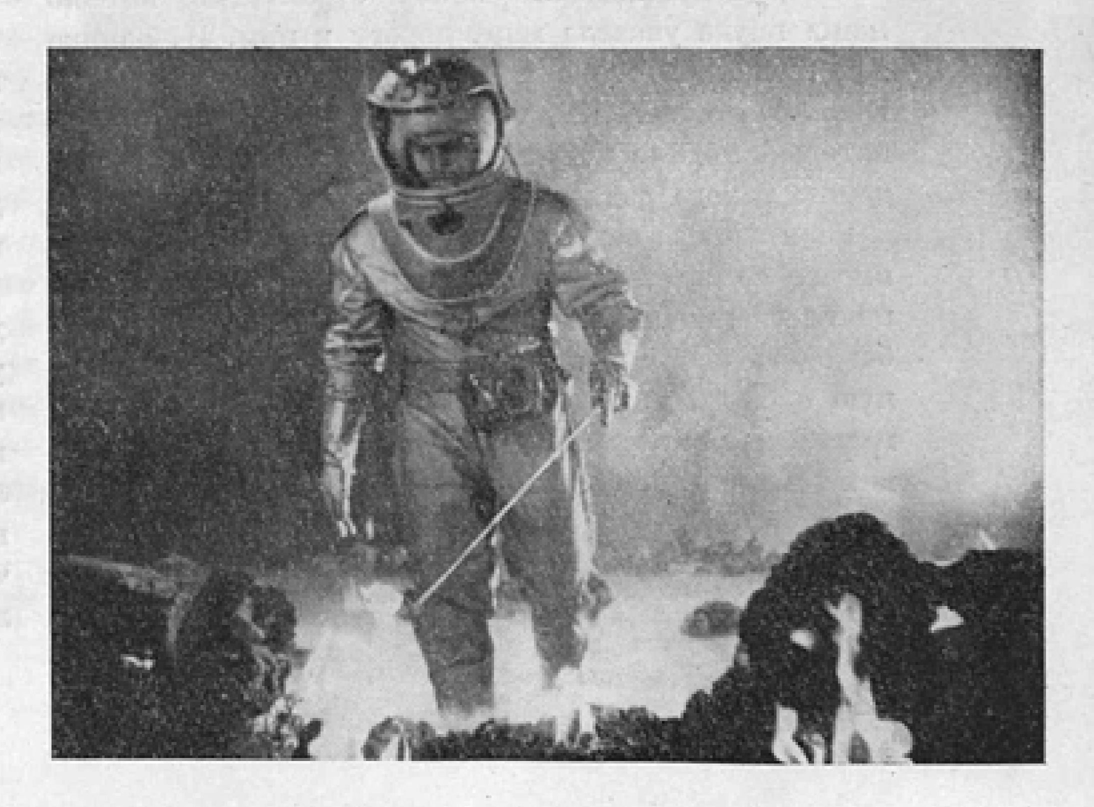
Подобная находка, конечно же, весьма удобна в своей бесхитростной наглядности, и понятно поэтому, с какой охотой «уцепились» за нее авторы фильма. Но ошибка, как нам кажется, заключена в том, что на первый план выдвигается не творческий поиск, а слепой «всесильный» случай, который, как об этом свидетельствует молва, властвует над судьбой открытий. Так было раньше, и, конечно же, так иногда случается и сейчас. Но обычные будни в труде искателей-химиков сегодня — это изученная закономерность явлений, а не слепец-случай, ибо средства познания в наше время способны, как правило, предвидеть многое и в том числе даже неожиданную механику случая.

Вместе с тем творчество людей науки изобилует множеством интереснейших фактов предельно активного, рассчитанного вторжения человека в процессы преобразования вещества. Именно поэтому акцент фильма, посвященного теме поиска в химии, следовало, на наш взгляд, концентрировать главным образом на них. Только с помощью подобных фактов и можно формировать у зрителей правильное представление о характере поисков нового. Вот для наглядности факт, происшедший сравнительно недавно.

В одном из московских научно-исследовательских институтов шла напряженная работа над технологией промышленного производства нового синтетического волокна. Дело двигалось отлично до тех пор, пока исследователи не столкнулись с явлением бурного накопления тепла в реакторах. Параметры тепла нарастали в стремительном темпе и неотвратимо грозили разрушительным взрывом. По логике вещей, экспериментаторам следовало отступиться, совершить, так сказать, обходный маневр в поисках более безопасных технологических решений. Но они остались верными своим идеям и решили укротить взрыв, отвести избыточное тепло.

Каждый день в лаборатории стоял ужасающий грохот. Свистели осколки разорванных стальных микроконтейнеров, звенела битая посуда и утварь, и, конечно же, раздавались обескураживающие смешки скептиков. Но изобретатели не унывали. Они превратили во взрывной полигон сейф начальника лаборатории и все-таки добились своего. Реакция теломеризации (как ее называют специалисты), была укрощена. Это послужило рождению несколь-





«Чудесные вещества» (сверху вниз):
академик К. Андрианов;
силиконовое масло;
космонавт в силиконовом костюме

ких новых, интересных полимеров, пригодных в перспективе для самого массового производства.

Несмотря на упреки, высказанные в адрес авторов картины «Дальний поиск», мне хотелось бы подчеркнуть, что урок химии, преподанный ими зрителям, бесспорно ценен своими верными обобщениями, интересными и наглядными характеристиками синтетических материалов, которые наверняка послужат делу технического прогресса в нашей стране. Точен и непосредствен текстовой ряд картины. Не исключена возможность, что некоторые найдут его чрезмерно легким, даже игривым. Пусть так. Давно пора отрешиться от цитирования учебников с экрана. Пусть текст будет литературный, образный. Нелегкое искусство популяризации от этого только выиграет.

Вот, собственно, на какие размышления наводит картина «Дальний поиск», которую, на наш взгляд, можно наверняка причислить к удачам Ленинградской студии научно-популярных фильмов.

Поскольку речь зашла о глубоком проникновении в химию, хотелось бы высказать некоторые мысли и о другой картине этой же студии — «Чудесные вещества»*, поставленной режиссером Л. Я. Анци-Половским по сценарию Б. С. Шейнина.

Тема фильма — кремнийорганические смолы — сложные химические соединения, ставшие основой создания обширной «семьи» лаков, красок, масел, пленок, прославившихся своей чрезвычайно ценной способностью служить одинаково надежно как в условиях высоких, так и низких температур. Вещества эти известны в науке под именем силиконов. Начало их появлению положил заслуженный советский ученый К. Андрианов.

Никто, даже самый, так сказать, «отчетливо выраженный неспециалист», ни на минуту не усомнится в огромной важности пропагандирования чудо-силиконовых материалов. Тем более очевидным это становится, когда узнаешь, что приоритет здесь бесспорно принадлежит нашей стране, что именно наша наука указала миру дорогу к ним. И, однако же, решение темы в упоминаемом фильме явно грешит отсутствием того «золотого лаконизма», который крайне важен для придания кинопроизведению такого рода необходимой значимости.

Если авторы задались бы целью пофантазировать вместе со зрителем об увлекательном путешествии на неведомые планеты, им, конечно же, пришлось бы одеть своих героев-космонавтов в необыкновенную одежду, которая послужила бы стойкой преградой и для случайных излучений, высоких и низких температур. В этом случае никто не рискнул бы упрекнуть их даже за самый что ни есть сверхдраматизм «сквозного действия», который, так сказать, «швырял» бы и героя и его костюм из одной необыкновенной ситуации в другую. Тут уж ничего не поделаешь — специфика жанра.

Однако начинать сугубо конкретный, «деловой» фильм о реальных путях научно-технического прогресса с явно чуждой теме игривой прогулки фантастического космонавта по лавовым потокам неведомой планеты, на наш взгляд, не следовало бы. Этот необязательный экскурс в фантастику ни в коей мере не работает на довольно строгую логику фильма. Он исчезает с экрана с той же внезапностью, с которой возникает, так и не пробудив в сознании ни проблеска необходимых авторам ассоциаций.

Куда интереснее и значимее выглядят фрагменты картины, переносящие зрителя в лаборатории Центрального научно-исследовательского института имени Ленина, где продолжает свои исследования Кузьма Александрович Андрианов. Кадры уносят нас в прошлое. Мы как бы приобщаемся к долгому и трудному поиску химиков-разведчиков. Речь идет о создании материала, который не знает даже сама природа. Он должен быть «...эластичным, как шелк, и огнестойким, как камень»,— комментирует диктор. Такой материал не сплавишь, не сформуешь, как металлическое литье. Человеку предстоит совершить небывалое — он должен сложить его из незримых частичек вещества атомов кремния, углерода, кислорода, выстроить цепочки их в прелюбопытнейшем, еще неведомом человеку порядке.

И хотя игра, происходящая на экране с перегруппировкой атомов, в какой-то мере напоминает уже виденное в предыдущем фильме, она отнюдь не навязчива. Ее воспринимаешь с большим интересом как схематическую иллюстрацию к неутихающим сражениям науки с недопустимой хрупкостью нового материала, с его недостаточной стойкостью против воздействия агрессивных жидкостей, холода и тепла. Наконец на экране изображение найденного состава, и зритель радуется победе ученых, выраженной в конкретно зримом при свете прожекторов материале. Это событие. И событие большое. Перед нами подлинное чудо. Исследователям удалось соединить в одно живое и неживое — углерод и кремний. Это ли не победа?

Значительность такого события, разумеется, следовало бы подчеркнуть еще выпуклее, и это, конечно, удалось бы в том случае, если бы авторы поглубже внедрились в «биографию» силиконов, поворошив подспудные пласты этой темы. Они, однако, не сделали этого. Видимо, слишком велик был соблазн перехода от общенаучной, даже несколько отвлеченной логики эксперимента к показу самих силиконов, к характеристике их многогранной и, право

* Сценарий Б. Шейнина. Режиссер Л. Анци-Половский. Оператор З. Якобсон. Редактор И. Зырина. «Леннаучфильм», 1964.

же, бесспорно интересной службы. Уступая ему, авторы невольно сбились на информационный тон, который и сохранили в течение всей второй части до самого конца фильма. В итоге на экране возникла своего рода «обстоятельная скороговорка», весьма напоминающая не очень осложненную добрыми размышлениями кинорекламу.

Сегодня силиконы хорошо известны металлургам, машиностроителям, энергетикам, конструкторам радио- и электронных приборов, медикам, пищевикам и специалистам многих иных областей науки и техники всего мира. Хвалить силиконы чрезмерно — труд заведомо неблагодарный. Их поистине великолепные свойства не нуждаются в комплиментах и широко известны повсюду. Практическая незаменимость силиконов пока настолько очевидна, что, право, целесообразно было бы посвятить отдельную киноленту недостаткам их производства. Ведь, к вящему нашему сожалению, силиконовых материалов пока до обидного мало, хотя прошло уже более трех десятилетий с тех пор, как о них заговорили всерьез.

Как изменились за минувшие годы эти материалы? Какими они были и какими стали? Такая параллель в фильме отсутствует. А зря. Ведь это дало бы в руки авторов ключ к новому, менее расплывчатому решению темы. Неведомо, и что сулят нам силиконы в будущем. Именно об этом и можно было рассказать устами создателя этих материалов.

И все же, быть может в пику собственной логике, я рискну утверждать, что и в таком варианте фильм «Чудесные вещества» несомненно принесет свою ощутимую пользу. Ведь речь в нем идет о крупном научном открытии, которое пусть медленно, но все-таки властно и неотвратимо входит в жизнь.

В. ЛУТАЕНКО

«Жизнь до рождения»

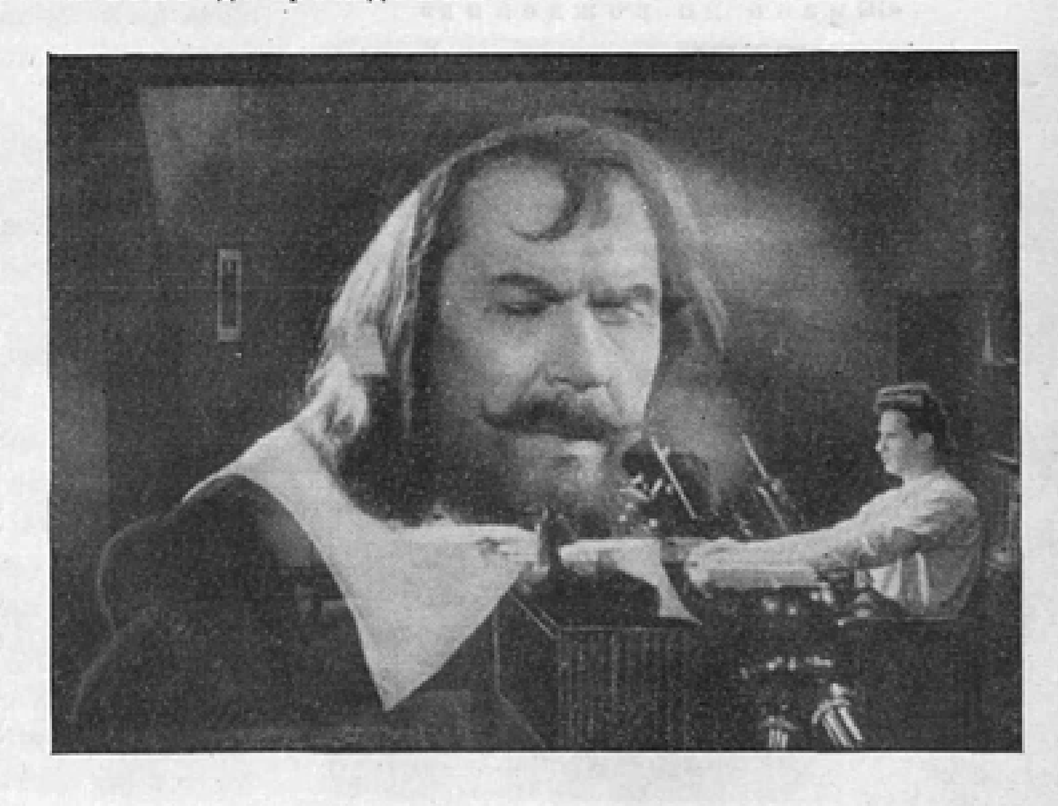
Вероятно, недалеко то время, когда писать фантастические рассказы станет совсем трудно. Ведь мы, люди XX века, все чаще и чаще сталкиваемся с тем, что жизнь обгоняет самые дерзновенные мечты и научные открытия словно бы идут впереди самой изобретательной фантазии...

Рождается много новых наук. Никто не знает, сколько их будет завтра и сколько еще удивительных вещей узнает человек. Да и науки, которые существуют давно, тоже не стоят на месте... С достижениями одной из них знакомят зрителей сценарист Б. Старшев, режиссер С. Снитко, операторы П. Ракитин, Н. Шапиро, создавшие на Киевской студии научно-популярных фильмов картину «Жизнь до рождения»*. Название фильма уже подсказало вам, о какой науке пойдет речь. Это эмбриология. Древняя наука? Не очень, но и не молодая. Скучная? Есть люди, которые думают, будто эмбриология — это скучная наука. Именно от такого человека получает письмо герой фильма, молодой ученый-эмбриолог, влюбленный в свою науку. Науку-мученицу — так выражается он, ибо ее история полна драматизма. Это и не удивительно — ведь эмбриологи посягнули на раскрытие тайны жизни!..

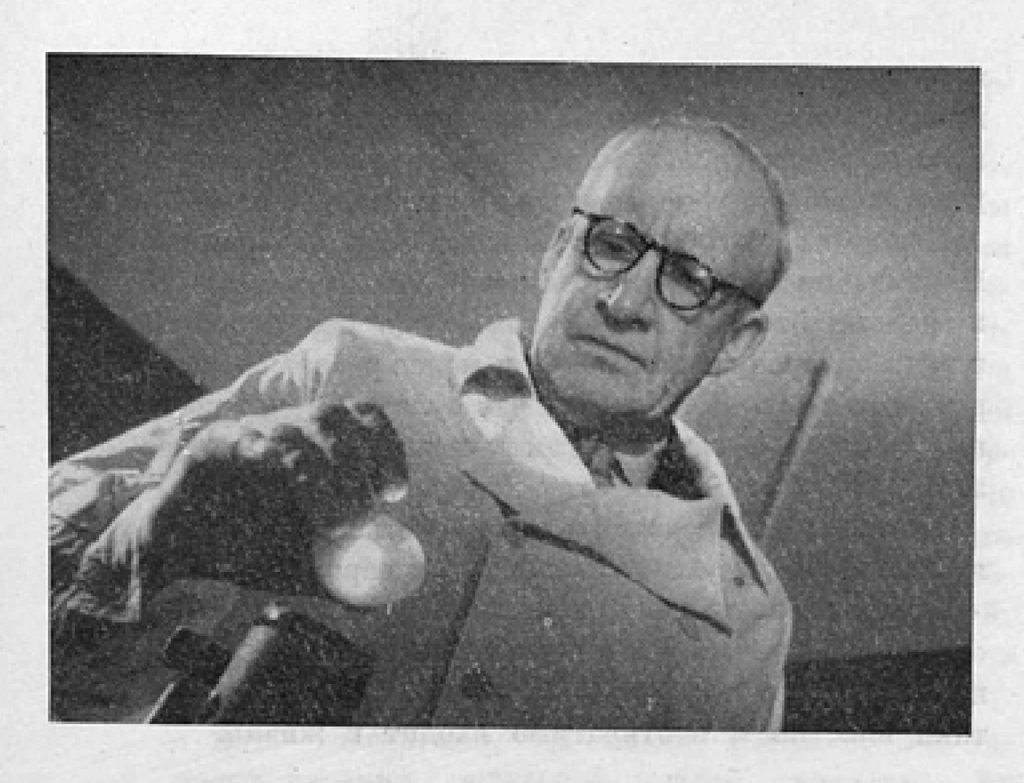
Увидеть начало жизни, узнать о нем человек не мог без борьбы, без усилий целых поколений.

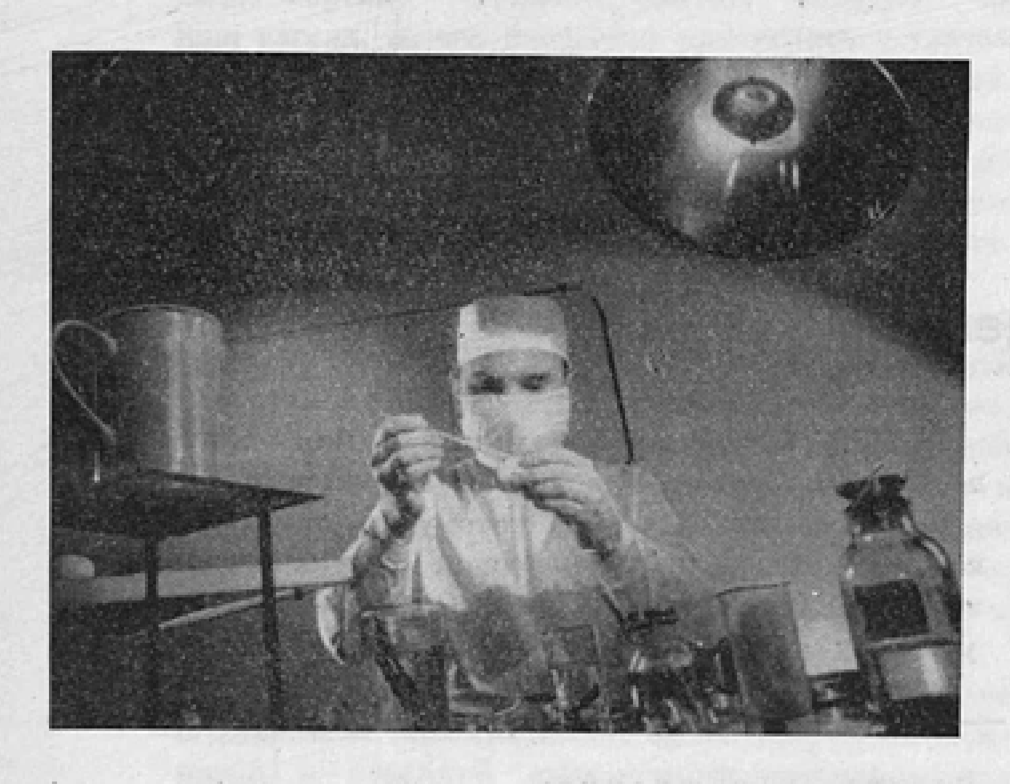
Кадры фильма волнуют, потому что трудно спокойно смотреть на смельчаков, бросивших вызов природе и богу. Да, богу! Он стоял на пути ученых.

«Жизнь до рождения»



* Сценарий Б. Старшева. Режиссер С. Снитко. Операторы П. Ракитин, Н. Шапиро. Редактор Ю. Аликов. «Киевнаучфильм», 1964.





«Жизнь до рождения»

История этой науки полна драматизма. И все же фильм «Жизнь до рождения» — не о прошлом эмбриологии, а о ее настоящем. Разговор современного ученого с Гарвеем напоминает о поисках, которые вела эмбриология.

Сегодня Гарвей смог бы воочию увидеть деление живой клетки, как видим его мы с вами благодаря специальным съемкам. На наших глазах на экране рождается новая жизнь, из двух клеток разрастается сложный живой организм. А ведь 200 лет назад... Многие были уверены тогда, что в яйцеклетке есть готовый живой человечек, который потом увеличивается в размерах. С этими теориями боролся в свое время и русский ученый академик Вольф.

Современная эмбриология не только предполагает, она практически, наглядно воспроизводит в каких-то стадиях процесс развития зародыша. Глаз киноаппарата проникает сквозь прозрачные стенки «малой биологической колыбели», построенной научно-исследовательскими институтами экспериментальной биологии Академии медицинских наук СССР и экспериментальной хирургической аппаратуры и инструментов. В этой «колыбели» искусственно воспроизводятся условия, в которых зарождается и развивается новая жизнь. Раньше об этом не могли даже догадываться. Теперь эти процессы наблюдают, изучают и даже создают о них научные фильмы...

Советская наука не только изучает ход развития зародыша — она стремится влиять на этот сложный процесс. Вот на экране два куриных яйца — два подопытных зародыша. У одного из них селезенка в шесть раз больше, чем у другого. Ее рост стимулировали искусственно. Это один из последних опытов.

Доктор медицинских наук профессор Вязов рассказывает о проблеме несовместимости тканей — на экране возникает условие сложной задачи, поставленной перед учеными. Как заманчиво научиться восстанавливать те или иные погибшие органы! Но чужеродная ткань для организма — яд. Как же решить эту труднейшую задачу! Фильм передает напряжение человеческой мысли; следить за ее ходом, ее последовательным развитием не менее увлекательно, чем за приключенческой фабулой. Каждый опыт, каждый эксперимент — это волнующий рубеж поисков, это неудача или успех, за которым последуют новые поиски.

Обычно авторы фильмов, которые пытаются раскрыть специфику научного поиска, испытывают огромные трудности. Авторы фильма «Жизнь до рождения» уже в самом начале заявили: они будут вести повествование через письмо ученого-эмбриолога к своему другу. Но фильм продолжается дальше, а прием — нет. Задуманный как «красная нить» фильма, он не выполнил своего назначения. Не подкреплен он и дикторским текстом. А прием тот, последовательно использованный, мог бы теснее связать весь материал, да и диалоги стали бы живее и непринужденнее.

Но подобные потери неизбежны, наверное, при каждом успехе. А успех авторов этого фильма заключается в выразительном показе трудности пути ученых.

Сегодня авторы фильма уже могут снять искусственные легкие, почку, сердце. Завтра — новые опыты. «Жизнь до рождения» — это фильм, в котором еще нет последнего кадра — ведь завтра у ученых очень важный, очередной эксперимент...

В дни, предшествующие Первому съезду советских кинематографистов, вспомним фильмы, оставившие след в истории советского кино, в духовной жизни нашего зрителя.

ВСПОМНИМ СТАРЫЕ ФИЛЬМЫ

Леонид ТРАУБЕРГ

О тех, кто был рядом

Мы не точно знаем, когда впервые с ним встретились, но помним, как простились. Было это двадцать шесть лет назад, ноябрьской ночью 1938 года.

Весь день наша съемочная группа готовилась к этому последнему в трилогии кадру.

Собственно говоря, ничего особенного. На языке операторов, «режимный план», снимаемый в те короткие десять-пятнадцать минут, когда солнце уже появилось, а ночь еще не ушла.

Мрачно, неизвестно что бурча, Андрей Москвин проверял рельсы и тележку с аппаратом. Второй режиссер Илья Фрез зачем-то репетировал с уже знающими свое дело — проход на втором плане— рабочими в куртках, с винтовками.

Козинцев, Чирков и я ничего не проверяли, не повторяли, стояли в каком-то тупом, рассеянном ожидании. Предстояло прощание с человеком, с которым мы прожили шесть лет жизни в близости, какая не существует нигде больше.

Последняя репетиция, кажущиеся тягостными минуты. Вспыхнул электрический свет, все стало белым, как днем. Чирков, стоя в медленно идущей открытой машине, помахал кому-то рукой, крикнул: «До свидания, Наташа!» И потом, повернувшись к зрителям, повернувшись к нам (в этом месте аппарат и машина сблизились), негромко, с чуть грустной улыбкой сказал:

— До свидания, товарищи!

Да, мы были неплохими товарищами — Козинцев, Москвин, Еней, Чирков, Шостакович, Волк, я, все, кто с нами работал, и он, Максим... фамилия так и не запомнилась.

Когда «Выборгская сторона» вышла в феврале 1939 года на экран, мы, как водится, получили немало писем с просьбами, советами, требованиями не расставаться с Максимом. Нам присылали либретто, стихи, указания годов, фронтов, профессий... Грешные люди, изредка мы склонялись к мысли об этаком новом Жан-Кристофе фильмов на десять. Возникли идеи — Максим при дворе английского короля, Максим на Магнитке...

Ничего этого не вышло и выйти не могло: со словом «Максим» крепко и обоснованно сошлось слово «трилогия», как в другом, значительно более важном случае сошлось слово «Горький». И все-таки как и когда мы встретились?

Тридцать лет вроде как юбилей, уместны воспоминания... Ведь не только тогда их писать, когда едешь «с ярмарки» (прекрасный образ Шолом Алейхема!) ...После автобиографической трилогии Горький написал и «Булычова» и «Самгина». Не только для пенсионеров занятие — мемуары.

Но какое же трудное занятие! Память не та, и рождаются легенды. Нет-нет, и... Но лучше вспомним того же Шолом Алейхема:

«Человеку, когда он рассказывает о себе самом, трудно устоять против искушения порисоваться перед публикой, показать себя славным малым, которого так и хочется по щечке потрепать».

К тому же — о чем вспоминать? О том, как появился Максим? Об этом написано немало статей. Серьезно и подробно пишет об этом в своей книге Е. Добин.

С детства запомнил я гекзаметр А. К. Толстого: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» Конечно, эстетически неверно, и все-таки об этом я решил написать: не об авторах трилогии, а о тех, кто вместе с ними сочинял ее. Именно сочинял, а не делал: о тех, кто делал,— особый разговор.

Но прежде всего — об авторах, так сказать, официальных.

Того, что было у Горького, у Гладкова при создании их трилогий,— личных воспоминаний— у нас не было. Значит: читать, усваивать, подражать.

«Юность Максима»



Но ведь это доступно было многим. Почему он встретился с нами, наш герой? Что общего могло быть у питерского пролетария, большевика с нами, начинавшими творческую жизнь комическими «Похождениями Октябрины» и в разной мере стилизованными мелодрамами?

А вот же сошлись пути. Не по законам классической механики. (К слову и без злобы сказать: очень эта игра судьбы печалит немалое количество людей.)

Уже после выпуска «Выборгской стороны» Виктор Шкловский не слишком нежно назвал трилогию гибридом водевиля и мелодрамы. Недавно Шкловский публично покаялся в ошибке по отношению к «Чапаеву». Сравнивать два фильма не следует, но, может быть, и в этом случае (как очень хотелось бы любящим его авторам) создатель «Гамбургского счета» уже изменил мнение.

В том-то и дело, что трилогия — не мелодрама и не водевиль, как не батальный фильм «Чапаев» (хотя там имеются и баталии).

Наш гоголевский фильм обвиняли в «гофманщине». В нашем, ей же, взволнованном по отношению к Революции «Вавилоне» увидели только «заимствования у импрессионистов».

Конечно, в «Шинели» существовала фантастика (в новой версии «Ленфильма», слава те господи, выкинуто привидение, Гоголь торжествует). В «Новом Вавилоне» были и Золя, и Тулуз-Лотрек, и Жюль Валлес. Но не в этом была основная черта нашего пути.

Мы просто хотели с а м и, без подсказа, без традиции, скорее, споря с ней, у в и д е т ь, увидеть одновременно трезво и взбудораженно то, чего уже нельзя было не увидеть.

Так мы увидели алтайские села в пору поспешного «окоммунивания» и «раскоммунивания». Не мелодрамой было это. И не водевилем.

Сижу как-то вместе с Егоркой, ойротом-переводчиком, в сарае без крыши, заменяющем клуб, в глуши, в аймаке, смотрю грузинскую кинокомедию. Сзади нас заливисто хохочет еще молодой, красивый брюнет, смеется и сидящий рядом с ним — почему-то с винтовкой — низенький ойрот. Потом при выходе Егор объясняет мне: «Этот черный, его утром стрелять будут, большой секретарь был, коммуны приказывал...»

В селе Туерак жил питерский рабочий, посланный партией, коренастый, молчаливый до немоты. Как-то, попивая с нами чай, нарушил молчание, сказал: «Всю жизнь ничего, кроме Сампсониевского проспекта, а тут...»

По пути в Ойротию побывали мы в Новосибирске. Зашли в парикмахерскую при гостинице, нас окликают. В кресле сидит знакомый, еще недавно один из кноруководителей. Этакий невысокий, канцелярского типа деятель, веселивший всех словами, вроде «драчка».

Перед гостиницей стояла маленькая сибирская лошадка, деятель подошел к ней, небрежно и умело взобрался в седло и, увидев наши ошалелые лица, обиженно сказал: «Чего вы удивляетесь? Я же в 1920-м комиссаром был в партизанском отряде...» И поскакал куда-то — за сто верст.

Три года тревожил нас этот контраст. Все не так, как в хрестоматии.

В Магнитогорске нам подробно рассказали о героизме и домнах, но необычайно оживлялись, когда переходили к гомерическим сражениям с мухами, клопами и блохами.

На Днепрострое к нам в гости ходила Женя, маленькая, тоненькая, немногословная. Была бригадиром у рослых, неистовых парней, почитавших ее пламенно. Понять все это было трудно, а надо было: эти люди построили плотину и станцию.

Прекрасное трехлетие: 30-й, 31-й, 32-й! Оно было нашим начальником, соавтором. С юга на север, с запада на восток мы исколесили страну. Домны, аилы, цехи, гостиницы, плотины, маральи фермы... И люди, тысячи людей. И на каждом шагу — коммунисты, люди ленинского закваса. Секретарь губкома Киров и парторг в аймаке, начальник строительства Франкфурт и завклубом в прибайкальском селе Слюдянка, сподвижник Лазо...

И вот где-то осенью 1932 года к нам в дверь постучался наш будущий герой, без имени, без характера, без биографии.

Кое-что наспех придуманное было: первое — герой-подпольщик наблюдает процессию 1913 года в честь юбилея царствующего дома Романовых и меланхолически говорит: «Триста? Пожалуй, достаточно». Второе — жена героя в старости (1932) вздыхает насчет будничности жизни, прожитой без романтики, а герой, увидев новый рабочий квартал, орет: «Романтика? Да вот же она...»

Конечно, все это полетело прочь. Достаточно было обратиться к книгам, которые мы поглотили за полмесяца жизни в доме отдыха «Абрамцево». Это были мемуары большевиков. Простые, как правда. Неожиданные по тональности.

Если говорить о главных соавторах, прежде всего надо упомянуть их. Увы, всех не перечислишь, это список из двухсот фамилий. Но как не вспомнить о Бабушкине и Бадаеве, Соколове и Шотмане, Пятницком и Шаповалове, Пучкове-Безродном и Дегте?

Совершенно разные (Красин и Калинин!), и одно общее, решительно во всем: сочетание русского юмора с пролетарской целенаправленностью.

И до того разительным было это общее и детали биографий, что сценарий был написан в невиданные сроки. В середине января 1933 года мы начали читать и размышлять. Уже в марте Козинцев рассказал первое либретто на заседании Кинокомитета. В мае сценарий лег на стол.

Дорогие нам имена не могут быть не упомянуты. Людей этих нет, их имена не стоят в титрах картин, но дружба с ними привела нас к «Юности». Незаметно, с непостижимым терпением обучал нас Юрий Тынянов мастерству «ответственности за созданное», главному в творчестве русских классиков. Какое счастье для всех нас, ленфильмовцев, что рядом с нами плечом к плечу смешно и героично, путанно и вдохновенно дрался за кинореализм Адриан Пиотровский! Как хорошо, что вместе с нами над второй серией трудился Лев Славин!

И не может быть не помянут Николай Погодин. Кратковременным было наше общение с ним, но оно научило нас многому.

Когда в 1927 году Владимир Маяковский огорошил нас, сделав из нашей наивной заявки сатирический, необычный сценарий, мы с Козинцевым были слишком молоды, нам вместе было едва сорок восемь. Мы не поняли, предпочли отказаться, пошли своим путем.

1931 год был на этом пути кризисным. «Новый Вавилон» был жестоко разруган. Ругали немало «Одну». Но мы все еще упорствовали (хотя и Алтай и поездки на стройки были позади). Начали писать новый сценарий «Последняя артель», со сценами яростного надрыва. Сценарий не пошел. Мы сделали шаг по направлению к трилогии: обратились к молодому Погодину.

Он поразил нас манерой письма. Он вернул нам, эксцентрикам, «эксцентризм» иной, русский, что ли, советский. Как сейчас помню лихо написанную сцену, где староста артели Алфей с чертом играл в двадцать одно (конечно, во сне).

Позднее Погодин, оставшийся нашим другом, несмотря на «закрытие» фильма по его сценарию, внес в «Юность Максима» два чудесных реприза, один из которых тоже касался сна — первая реплика Демы во дворе.

Доказательством нашей зрелости (как не потрепать себя по щечке?) было то, что «погодинское» было нами без кичливости взято на вооружение.

И еще одно писательское имя нельзя не назвать. Самое значительное. Как можно было, говоря о начале века, о партии, пройти мимо творчества автора «Матери»?! Мы не прошли... В первом варианте сценария «Юность» имелась даже большая сцена, взятая из «Моих университетов» (речь городового о паутине).

Правды ради скажу, что Алексей Максимович не слишком тепло отнесся к нашему сценарию. Впрочем, больше по мелочам: печатался ли «Антон Кречет» в газете или нет, пускали ли рабочих в редакцию или же не пускали... Тем не менее слишком велик был для нас авторитет писателя, мы выполнили все его указания.

Самым серьезным был для нас удар, нанесенный нам тогдашним начальником ГУК (Главное управление кинематографии) Б. З. Шумяцким.

Из истории советского киноискусства нельзя изъять имя Шумяцкого. Человек со сложной биографией, коммунист с начала века, один из первых наших послов, он пришел в кино в 1931 году — и возник роман. Пылкий, с перипетиями, увы, недолгий: в начале января 1938 года Шумяцкого «списал со счетов» его лютый враг Ежов.

Он болел, когда мы явились к нему. С места в карьер он начал



«Возвращение Максима»

громить пролог нашего сценария. Громить, волнуясь, споря с нами, как спорят в научных лабораториях, без тени «начальственной непререкаемости» (о, как часто вкусовой!).

В прологе бежавший из ссылки ленинец появлялся в столице и заставал мрак, разгром, ренегатство. В конце пролога его вновь арестовывали. Этим прологом мы втайне гордились: вот большевизм уничтожен, ан нет, рабочий класс вновь порождает партию, появляется Максим.

Боже ж ты мой, как кипятился Шумяцкий! Соскочив с постели, в одном белье, он бросился к книжному шкафу, достал красненький томик Ленина и, найдя страницу, стал выкрикивать известные слова из «Детской болезни «левизны» в коммунизме» о большевистской партии, сумевшей выдержать годы реакции.

Мы подавленно молчали. Неуклюже полемизировали. И, вернувшись на студию, начисто переделали пролог. Но еще не сценарий.

Теперь нам помогло несчастье. Иначе назвать не могу.

В середине тридцать третьего года была создана некая важная комиссия для помощи кинoруководству. Трудно обвинять членов комиссии: они хотя бы не гру-



«Выборгская сторона»

били, не изничтожали людей, как бывало в период с сорокового по пятьдесят второй год. И все-таки нелегко человеку, имеющему большой пост, удержаться от безапелляционности. «Чапаева» постановили «обеззвучить» («...зачем опять стрельба?»). Сценарий, написанный нами и называвшийся тогда «Большевик», приостановили, хоть уже начались съемки.

Мне и сейчас трудно понять причину. Вряд ли решающее значение имело указание одного из членов комиссии на вопиющую неправду сценария: «Помилуйте, в ночь под новый год дворник в воротах читает газету! Как же можно ночью читать?» Более принципиальным явилось мнение другого члена комиссии: «Герой сценария не правдист, а должен быть правдист».

И наступил простой. Он-то нам и помог больше всего.

За девять месяцев мы переделали сценарий. Нет, мы не сделали героя правдистом. Но дворника, читающего газету, мы выкинули. В духе нашего героя, мы по причине горя переделали сценарий из драмы в почти что комедию. А также устранили название «Большевик» и нашли новое: «Юность Максима».

В своей книге Е. С. Добин высказывает предположение, что имя мы «одолжили» у М. М. Литвинова. Возможно, и так. Скорее что нет. Никто в подполье не звал знаменитого организатора транспортов по имени. Его звали «папашей». А после Октября в ход пошло имя вкупе с отчеством.

Мне думается, что и в этом, в имени нашего героя, был повинен создатель «Песни о Буревестнике». Уж больно сошлось это имя с историей русской революции!

В те же месяцы простоя (а мы не «стояли», мы упорно собирались, разговаривали и репетировали) мы пришли к выводу о необходимости передать роль Максима Борису Чиркову.

Неосторожное сравнение позволило позже присвоить Максиму звание «Тиля Уленшпигеля из-за Нарвской заставы». Звание звонкое, но вряд ли заслуженное.

Конечно, все мы были страстными почитателями романа де Костера. Конечно, мы учились у великого фламандца сочетанию патетики с фарсом. Но мы никогда не забывали, что Тиль — герой национальный, а у нас — герой социальный. Однако именно по национальной линии произошло переосмысление образа героя. Не к Тилю, а к другому, исконно русскому персонажу склонились мы — к Иванушке-дурачку. Тому самому, что плакал на свадьбах и плясал с песнями на похоронах.

Этого не было в рассмотренном комиссией сценарии. В нем герой большей частью плакал на похоронах. А нам стало ясно, что он должен петь, задорно и весело, в дни злейшей реакции. Вероятно, потому что мы были еще строптивыми и знали, что это не понравится комиссии. Именно в это время нам принесли карточку человека с убийственными для женского пола усами, в котелке и шикарной «тройке», в рубашке с пышным галстухом. «Поди какой-нибудь приказчик?» — презрительно заметили мы. Обладатель фотографии несказанно возмутился: «Да вы что, ошалели? Это Иван Газа, краса подполья, легендарный комиссар путиловского бронепоезда! Ух, был мужчина!»

Наш Максим не дошел до великолепия человека с именем Иван, зато Чирков в полной мере обладал обаянием и притворной глупостью его тезки. И песни пел замечательно. Только какие?

Позвольте мне к числу соавторов весьма уважаемых прибавить имена людей, вряд ли почтенных. Мы пригласили десяток старых питерских баянистов, людей, помнивших еще балы в Калашниковской бирже. «Сыграйте нам самую популярную среди питерских рабочих песню»,— предложили мы первому из них. Не задумываясь, он раздвинул меха баяна, и полились звуки песенки о шаре голубом (кстати, в подлиннике был «шарф голубой», но букву «ф» давным-давно «съели»). «Что вы? — бурно вознегодовали мы.—Какая же это рабочая песня? Пошлейшая мещанская пакость. Давайте другие!» Он сыграл нам еще песен пятьдесят; а всего за два дня мы услышали не менее трехсот. Были здесь и «Златые горы», и «Полюбил всей душой я девицу», и подлинно фабричная, увы, невеселая песня об измученном, истерзанном. На исходе второго дня мы вздохнули и сконфуженно попросили: «Пожалуйста, сыграйте нам «Крутится, вертится»... Родилась не только песня, родился образ, и подите поймите почему! А ведь если живет тридцать лет Максим, то тридцать лет неустанно повторяются и незатейливые строки: «Где эта улица, где этот дом?!»

Прошу прощения за неуклюжий переход, но хотелось бы сказать, что для нас этим радостным домом стал дом у Ильинских ворот,

где Алексей Иванович Стецкий— вспомним душевно и о нем — потряс нас в марте 1934 года сообщением, что ставить «Юность Максима» нам, по существу, никто не препятствует. Какими счастливыми мы вышли из здания ЦК, какими еще более, до предела убежденными в конечной справедливости партии, о юности которой мы собирались делать фильм!

А ведь предстояло еще испытать немало! Еще суждено было нам услышать при сдаче фильма редакторам ГУК кислые замечания о том, что фильм едва тянет на тройку, что Максим — чистейшей воды люмпен-пролетарий, безродный (чуть было не написал «космополит») бродяга без пролетарских родителей («кто его родители?» «с какой радости поет?»). И кто-то из старых большевиков недовольно и громко сказал на просмотре во время финальной сцены, где Максим целует Наташу: «Мы так не прощались!» Мы даже не обижались: «Ну, не прощались...»

Мы не обижались и тогда, когда, посмотрев фильм, чудесные советские писатели с грустью высказались в том плане, что незачем флейтисту переходить на тромбон и лучше бы нам продолжать в духе «Нового Вавилона». Почему тромбон? Ну пускай тромбон. Да здравствует тромбон, как говорится в сценарии Рискина!

Мы тем более не обижались ни на кого, что знали о тягостных ошибках нашего фильма. Черт нас догадал пустить подпольщика Поливанова в сюртуке, в мягкой шляпе в ряды шагающих рабочих (просто обожаемому нами Михаилу Михайловичу Тарханову очень не шла рабочая блуза!). И черт нас догадал позволить тому же Поливанову диктовать (вещь понятная в 1934 и немыслимая в 1910 году) листовку! И уж, наверное, до Октября никто не говорил: «Владимир Ильич Ленин», с псевдонимом «Ленин» сочеталась буква «Н». И много еще недопустимых в исторических фильмах опечаток было в трилогии (вплоть до несуществующего «Бабурина переулка» вместо улицы в финальной серии).

Спасибо всем, кто их не заметил, простил! Об этих людях — последнее слово.

Много мы слышали и читали похвальных слов о трилогии: от первого, волнующего отзыва Г. М. Кржижановского до — не стыжусь признаться — чудесных для меня слов Константина Симонова. Что-что, а голова у нас никогда от похвал не кружилась. И если уж на то пошло, за тридцать лет творение «отчуждается» от автора, становится по-серьезному не его, а народной собственностью.

Но это народное соавторство мы признали уже тридцать лет назад.

Помню первый просмотр «Юности» на «Ленфильме». Ну, конечно, такая дружба, такое общее желание делать новое, хорошее было в те годы у всех нас, что невозможно, говоря о «соавторах», не упомянуть Фридриха Эрмлера, Сергея и Георгия Васильевых, Петрова, Зархи и Хейфица, Герасимова, Юткевича.

Но на первом просмотре как-то не слишком приняли фильм. Даже огорчились неудаче (только один человек, скромный заведующий рекламой, разразился взволнованной речью, почти приравнивая фильм к «Чапаеву»). После вялого выступления кого-то из режиссеров мы с Козинцевым, усталые, во всем со всеми согласные, твердо решили про себя: «Никакого продолжения не будет. Хватит одной, прошла бы как-нибудь!» И тут нам сообщили, что — неизвестно с какой стати — картину отослали в кинотеатр «Молодежный» для показа комсомольской конференции. Мы свету не взвидели, помчались и опоздали. Контролерша долго нас не пускала на балкон, за дверью — ни звука, уже шла — после пролога — первая часть. И вдруг оглушительный взрыв хохота: на экране Дема и Андрей не туда направили преследующего Наташу мастера.



«Выборгская сторона»

Дрожащими голосами мы попросили строгую даму пустить нас, и она, может быть, смягченная отзвуками смеха, пустила. Мы стали у двери. Мы не видели экрана. Мы видели только радостные, устремленные на белое полотно с мелькающими фигурками молодые лица. Мы едва сдерживали слезы. И когда в ответ на максимовскую догадку: «Поп» — вновь почти неистово, счастливо захохотал зал, заглушая надолго реплики, когда загремели рукоплескания, мы не выдержали. Слезы прорвались, и было твердо, надолго решено: «Будем делать трилогию!»

«Выборгская сторона»



Украинский парень, который на просмотре во время сцены, когда Максим на столбе отбивается от городовых, подбежал к полотну и забарабанил по нему кулаками, вопя: «Мерзавцы, что вы делаете, не смейте его трогать!», работник клуба в берлинском торгпредстве, грудью спасавший части фильма от штурмовиков, женщина, в разгар казавшейся нам проигранной работы над второй серией написавшая нам о том, что она, новый член партии, не может дождаться выхода фильма,— кто все они, как не наши соавторы, наши товарищи на шестилетней дороге?

Наши зрители! Подобно Максиму, они пошли защищать страну от наследников генерала Гоффмана, мир от фашизма. Они учили людей в социалистических странах приходить, подобно Максиму, к труднейшему делу «ломки государственной машины». И — это я должен сказать — немало их, подобно Максиму, и в сибирской ссылке, в лагерях (да, может быть, и таким, а не тем, что в «Великом гражданине», был бы его конец!), сохранило большевистскую твердость и оптимизм, ни на минуту не усомнилось в величии ленинской партии.

Прошло тридцать лет, и многих из наших зрителей-соавторов нет в живых, как нет уже Андрея Москвина, нет замечательных наших актеров М. М. Тарханова, А. Зражевского, С. Каюкова, А. Кузнецова, А. Чистякова. Спасибо им — и зрителям и создателям трилогии; это их заслуга, что живет главное — живет Максим.

И хочется повторить слова незамысловатой песенки, спетой на юбилее кино в 1935 году:

Крутится, вертится шар голубой —
Яркое небо над нашей страной.
Крутится, вертится, только держись!
Как хороша и как радостна жизнь!

Сергей НАРОВЧАТОВ

Двадцать лет спустя

Шел декабрь 1943 года. Мы находились на Ораниенбаумском плацдарме. Это была блокада внутри блокады. Узкая полоса земли вдоль Финского залива. С трех сторон над ней нависали немцы, позади было море. Но на горизонте скорей угадывались, чем виднелись форты Кронштадта. Его дальнобойные орудия огневой завесой не раз преграждали путь врагу, когда он пытался столкнуть нас в залив. Если встать спиной к морю, на левом фланге — Петергоф. Передовая проходила через его развалины. До Ленинграда от Петергофа рукой подать, но сейчас это расстояние казалось огромным — дорогу заслонили немцы. Сообщение с Питером поддерживалось морским путем. Боевые суда и транспорты передвигались обычно ночью: днем с берега их обстреливали враги. Ночами тоже без этого не обходилось, но вероятность попадания была меньше.

Транспорты доставляли нам не только боеприпасы и продукты. В числе других необходимых вещей они привозили на «малую землю», как называли наш плацдарм, кассеты с фильмами. В тех условиях они приравнивались к оружию.

Вспоминая нас, тогдашних солдат и офицеров, с удивлением обнаруживаю, что мы были весьма требовательный народ в отношении искусства. Казалось бы, кроме чувства благодарности за мимолетный праздник, мы не должны были ничего испытывать. Но когда в дивизионном клубе крутили очередной фильм, мы активно выражали свое отношение к экранизированным событиям, и далеко не всегда оно было одобрительным.

Как ни странно, военные фильмы не пользовались популярностью. Бутафорская война вызывала раздражение, и солдаты один за другим пробирались к выходу. Там, за раскрытой дверью, чертили ночное небо трассирующие пули настоящей войны. И эта настоящая война была куда горше и в то же время «обетованнее» той, что сверкала и грохотала на экране.

Очень хорошо принимались комедии: «Антон Иванович сердится» и «Похождения Корзинкиной» смотрели по нескольку раз— они приносили желанную разрядку и наделяли той дозой веселья, которой как раз не хватало нам.

И вот в один из вечеров нам сообщили, что из Питера привезли новый фильм «Два бойца». Мы начали смотреть его с некоторой настороженностью, но вскоре оказались уже целиком во власти фильма и его героев. Действие его развивалось на нашем фронте, и мы были очень ревнивы к малейшей недостоверности, но все было максимально приближено к действительности. Мы видели на экране блокадный Ленинград, в котором много раз бывали, и тут тоже все было достоверно. Но главное было даже не в этой фактологической стороне дела. Какие-то детали могли быть и не вполне точны, но психологически достоверной была нравственная атмосфера фильма, и мы сразу это ощутили. Мир наших чувств, дум, чаяний был понят и воспроизведен перед нами с неожиданной силой и правдивостью.

На фронте к тому времени сложился свой быт, резко не похожий на мирный, но являвший все черты и признаки быта. Только новичкам война казалась сплошным нагнетением страхов и ужасов. Как бы вернее выразиться? *Мы жили не в ожидании смерти, а в ожидании жизни*. И этим ощущением был проникнут наш бесхитростный фронтовой быт. Этим же ощущением пронизаны действия героев фильма, оно властвует над тем бытом, что мастерски воссоздан в нем.

Кажется, это первый фильм тех лет, где войну мы видим «изнутри», а не с показной стороны. Взяв за основу повесть Льва Славина «Мои земляки», Евг. Габрилович создал талантливый сценарий на ленинградском материале, где детали оказались соразмерными целому. Этим великим целым является подвиг защитников города.

Но все это — и верный замысел, и достоверность обстановки, и точное изображение быта — казалось бы статичным диапозитивом, если бы не было воплощено и раскрыто в великолепных образах героев фильма. Они поистине великолепны. Через 21 год, смотря заново фильм, с какой-то ясной отчетливостью понимаешь, что пройдет еще четверть века и полстолетия — не заглядываю дальше,— а они будут жить своей непреходящей жизнью.

Тонкая и умная режиссура Л. Лукова подняла до степени большого искусства верный рисунок сценария. Лирические ситуации фильма убеждают своей жизненностью. Так все и происходило тогда, так и развивалось, соседствуя и взаимопроникая: дружба, любовь, родина. Когда я недавно смотрел фильм, в памяти моей все время происходила подстановка: вот так было с моим товарищем, а так со мной, а вот об этом я слышал... И порой комок подступал к горлу: настолько происходившее на экране сливалось с образами, толпившимися в памяти.

Свинцов, каким сыграл его Борис Андреев, хорошо знаком мне по тем временам. По сути, на таких Свинцовых и держалась Россия. Как на каменную гору, можно было положиться на подобных ребят. Андреев играет его изумительно. Это даже не игра, а вторая высокая жизнь артиста. Как он хорош в кадрах, когда они вместе с Дзюбиным возвращаются на передовую и говорят о Тасе. Он верит и не верит своему счастью, он весь переполнен им. И он поистине прекрасен в эти минуты. Замечательно воспроизведена сцена с Тасей: отчужденность вначале, радостная догадка о верности товарища, вспышка любви и нежности, прощальное объятие. Такая гамма переживаний особенно трогает в простом парне, и Андреев раскрывает ее полностью. Он одновременно и щедр и тактичен в своей игре, необыкновенно обаятелен. Создав образ Свинцова, молодой Андреев сразу поставил себя в ряд наших лучших киноартистов, и потом ему было нужно лишь укреплять и развивать эту славу.

Другой герой и другой характер фильма менее типичен для армии тех лет, но отнюдь не менее жизнен и впечатляющ. Одессит Дзюбин — Марк Бернес обаятелен до бесконечности. Он романтик до мозга костей и под внешней иронией и неизменными «одессизмами» прячет нежность и чистоту своей душевной природы. Иногда острый язык ведет его за пределы лучших намерений, но как же самоотверженно старается он исправить свой промах! Он борется за свою дружбу со Свинцовым и оказывается победителем в психологическом поединке, где решающую роль сыграла истинность и щедрость человеческих чувств.

Вообще дуэт Свинцов — Дзюбин вызывает теперь те же симпатии, что и прежде. Дзюбин интеллигентнее своего друга, но тот никак не уступает ему в тонкости переживаний — они вместе отлично дополняют один другого. В связи с линией Дзюбина у меня возникли, кстати говоря, некоторые мысли о музыке в кино.

Спустя несколько дней после появления на экране «Двух бойцов» весь Ленинградский фронт был захвачен мелодиями фильма. В зависимости от обстановки и от вокальных данных все пели, напевали или мурлыкали «Темную ночь» и «Шаланды, полные кефали». Композитор Н. Богословский мог справедливо гордиться успехом своих мелодий. Появись он в той дивизии, в клубе которой я смотрел впервые «Два бойца», ему бы немедленно прикололи на пиджак гвардейский значок. В старых звуковых фильмах, если вспомнить, была, как правило, основная мелодия, являвшаяся как бы лейтмотивом картины. К ней стягивались композиционные нити фильма, она становилась его средоточием. Иногда мелодия вела к обобщению, приближала идею фильма и далеко раздвигала его границы. Так случилось с «Песней о Родине» в «Цирке». Чаще же, как с песней «Крутится, вертится шар голубой», она становилась как бы музы-

«Два бойца»



кальным паролем картины. И этот пароль, доходчивый и впечатляющий, начинал передаваться из уст в уста от Москвы до Тихого океана.

Таким музыкальным паролем «Двух бойцов» явились две песни Н. Богословского.

Жаль, что обычай этот вывелся. Возможно, теперешним постановщикам он кажется слишком наивным, но организующую действенность его они отвергать не могут. Сейчас музыкальное сопровождение остается именно сопровождением. Никакой организующей роли мелодия теперь не выполняет. И участие ее в композиции фильма тоже минимальное, часто грохот музыки только утомляет. А насчет наивности? Что же, большое искусство где-то в основе своей всегда по-великому наивно.

Осталось сказать еще несколько слов. Вообще удачен и весь актерский ансамбль фильма. И Тася — В. Шершнева, и пулеметчик — Л. Масоха, и даже эпизодические роли медсестры и профессора в блистательном исполнении Я. Жеймо и М. Штрауха оставляют прекрасное впечатление.

А подводя черту под воспоминаниями, размышлениями и оценками, я все могу свести к одной фразе. Прошло долгое время, переменились, а то и состарились все мы — постановщики, актеры, зрители, но сам фильм не состарился.

Борис СЛУЦКИЙ

Достоверность

Девять лет назад фильм «Солдаты» прошел стороной. Произведение недолговечнейшего искусства — кинематографа, по существу, пролежало девять лет в кладовых кинопроката и стало не хуже, а лучше. Точнее, я убедился, оно стало своевременней. Двухсерийная, дорогостоящая «Сталинградская битьа», снятая тоже не очень давно, не существует как факт искусства. А скромным «Солдатам», мне кажется, предстоит еще долгий путь по экранам.

Этот факт многозначителен. Одною талантливостью режиссера А. Иванова, писателя В. Некрасова, оператора В. Фастовича его не объяснишь. И «Сталинградскую битву» делали крупные мастера кино.

Важнее другое.

В основе «Солдат» лежит историческая правда. В основе «Сталинградской битвы» — историческая неправда.

В фильме А. Иванова битву на Волге ведет и выигрывает вся армия, весь вооруженный народ. Герой фильма лейтенант Керженцев говорит: «...на машинах трое, прошедших пол-Украины, трое солдат не существующего уже полка... Валега, Седых и я».

Значит, «Солдаты» — это солдаты и офицер Керженцев. Из фильма следует, что и генерал, пришедший в окопы ставить боевую задачу, и начальник политотдела, ведущий собрания в сотне метров от противника, и медсестры, и командир полка — все они солдаты, соучастники победы. Более того, в войне участвуют старики —крестьяне, яростно требующие у Керженцева, чтобы он не отступал дальше, и та старуха, которая уже в первом кадре, прикрыв рот рукой, горестно глядит на отступающие войска.

Так было в жизни. Так снято в фильме. Поэтому фильм не состарился за девять лет.

У авторов «Сталинградской битвы» война — это стратагема, решаемая в теплом кабинете одним человеком. Солдат нет. Есть марширующие солдатики. После того как почти сто лет назад Л. Н. Толстой издевался над «erste Kolonne marschiert, zweite Kolonne marschiert», был снят фильм, где война изображалась в виде первой, второй и многих других колонн, марширующих по слову гения.

У общей идеи «Солдат» есть еще одна сильная сторона. А. Иванов писал: «...оказалось, что в окопах Сталинграда кроме бомб и снарядов было еще и другое — великая дружба. Великая дружба совершенно различных людей, которых сплотило одно: «Мы знаем, за что и во имя чего мы воюем».

Фильм правдиво свидетельствует, что в пору войны народ и армия были едины не благодаря сложной системе подозрений и наказаний, а благодаря доверию и братству, рожденному единством цели и общностью переживаний.

Единственный отрицательный персонаж фильма — начальник штаба Абросимов. Это прежде всего человек, который не доверяет своим товарищам и подчиненным. Сценарист сделал Абросимова трусом, карьеристом и бесталанным воякой. Люди, не верящие в народ, часто бывали трусами и карьеристами. Но они терпели поражение и тогда, когда были храбры и талантливы. Проваливались вследствие неверной оценки главного — положительных возможностей человека.

На собрании в подвале Абросимов заявляет: «Я могу сказать только одно. Командиры берегут людей и боятся идти в атаку. А на войне воевать надо».

Абросимов не понимает, что «воевать надо», любя людей,

оберегая их. Это непонимание важнее, чем его трусость, его бесталанность, которые могли быть, а могли и не быть.

Собрание превращается в суд над Абросимовым — прообраз большого суда народа над неверием в людей, над жестокостью и подозрительностью.

Эта сцена — одна из самых сильных в фильме.

В фильме есть правда истории, но в нем есть и правда факта. События осени 1942 года отдалены от нас всего двумя десятилетиями. Сотни тысяч людей, сражавшихся на Волге, и несколько миллионов, воевавших на других фронтах, живы. Их коробят любые натяжки, любые неточности — не только в главном, но и в неглавном. Так вот, по части фактической достоверности, по части того, как выглядят ватники, коптилки или окопы полного профиля, как вылезают из окопов полного профиля солдаты, когда им приказано идти в атаку, и как запахнуты халаты у раненых в армейских госпиталях, по части всех этих важных подробностей, из которых складывается фронтовой быт, в фильме все обстоит благополучно. Перед тем как стать профессионалом-сценаристом Виктор Некрасов был — и длительно — профессионалом-военным. Это — чувствуется.

Фильм черно-белый. Это совершенно правильно. Многокрасочность — неотъемлемое свойство войн прошлого, когда не было авиации и снайперов, когда золото погон и расцветка мундира помогали солдатам узнавать командира. Цвет второй мировой войны (равно как и первой мировой) — это разные оттенки хаки. Камуфляжем, подгонкой к цветам местности занимались целые подразделения. Чем бесцветнее, чем ближе к земле, к траве, к снегу, тем безопаснее. Это было правило обеих мировых войн и многих малых войн XX века. Для современных батальных фильмов цветная пленка ни к чему. Неправдивость «Падения Берлина» сказывалась, между прочим, и в том, что это был многокрасочный фильм о черно-белой войне.

Иванов и Фастович предпочитают не живопись, а графику. Это усиливает достоверность их работы.

В фильме заняты мало знакомые зрителю актеры. Единственное исключение — Кмит. Смоктуновский в 1956 году только начинал сниматься. Отказ от премьерства в выборе актеров подчеркивает, как мне кажется, общенародный характер войны.

Фильм бесфабулен. А. Иванов заявлял: «Вряд ли нужно и можно рассказывать содержание этого фильма. В нем нет сюжета в том смысле, как это обычно понимается».

Это неточно. Фильм переполнен содержанием. Судьба шести или семи людей, связанная с судьбой всего народа в ответственный момент его истории, — это и есть содержание. Но фабулы в «Солдатах» действительно нет. Современные большие войны бесфабульны. Фабульны действия разведчиков, летчиков. Но для батальона, зарывшегося в землю и воюющего с зарывшимся в землю, почти невидимым батальоном противника, батальона, поведение которого ежечасно изменяется вследствие приказа свыше и вследствие поведения противника, для такого батальона подходящий жанр — художественная хроника. Этот жанр закономерно избран авторами «Солдат».

Фильм немногословен.

На десять частей — несколько недлинных разговоров, одно короткое собрание. Всего несколько сот отрывистых фраз. Это радует не только по контрасту с половодьем разговоров в современном звуковом кино. Инфляция слова ведет к утрате киноспецифики, к отказу от способов выразительности, присущих не театру, не литературе, а кинематографу.

Немногословность фильма соответствует немногословности войны, ее передовой линии. Советская Армия состояла из единомышленников. Убеждать друг друга в том, что фашисты — враги, что их нужно уничтожить, осенью 1942 года не приходилось. Окопы — неподходящее место для длинных речей. Хорошо, что этих речей нет в фильме. Зато сценарист максимально использует отпущенные ему немногие сотни фраз.

Три командира — Чумак, бывший шофер и матрос, Керженцев, бывший архитектор, Фарбер, бывший математик, — охарактеризованы во всей полноте возрастной, профессиональной, национальной, культурной своеобычности. Охарактеризованы не только действиями, но и речью. В. Некрасов нигде не прибегает к многозначительному мычанию. Его герои — и солдаты и офицеры — говорят кратко, но умно и точно.

Итак, достоверность, иными словами — реализм, правдивость — главное качество фильма. Он предварил правдивые фильмы о войне последних лет точно так же, как повесть В. Некрасова обогнала свою литературную эпоху, во многом предваряя наше время.

«Солдаты»



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

А. МАЧЕРЕТ

Мысль на экране

Когда польский критик Стефан Киселевский очередной раз спросил писателя Казимежа Брандыса: не кажется ли ему, что роман умирает? — Брандыс ответил: «Дорогой пан Стефан, как только я узнаю наверняка, что роман гибнет, я тотчас позвоню вам!»

Ответ привлекает не только юмором. Он интересен также сопровождающими его размышлениями. К. Брандыс менее всего склонен разделять похоронные прогнозы модернистов и все же считает, что тем, чем был для XIX века роман, для нашего времени становится кино, ибо фильмы Феллини и Бергмана, по его мнению, отображают действительность так же, как некогда проза Флобера и Тургенева.

Дальнейший ход мысли представить себе нетрудно: литература передает в руки кино художественные функции, характерные для определенного типа романа, а сама ищет новые контакты с окружающим миром. Она как бы отходит на иные позиции, оставляя киноискусству покинутую территорию.

Речь идет, следовательно, о том, что кино теснит «изображающую» литературу и прежде всего «объективный роман», как он был наименован и объяснен Мопассаном. Для кино это облегчается тем, что «объективные» писатели стремились скрыть психологию персонажей под покровом фактов — ведь именно такой она предстает в жизни. Вместо того чтобы пространно объяснять состояние души героя, авторы «объективных» романов предпочитали искать действие или жест, к которым это состояние души фатально побуждает человека. А это значит, что отражением внутренней жизни героя становятся поступки, поведение. Они объясняют его помыслы, стремления, колебания.

Таковы черты, которыми Мопассан характеризовал «объективный» метод и прежде всего творчество своего учителя Флобера. Но Тургенев, упоминаемый Брандысом, тоже считал, что следует показывать не самый психологический процесс, а его внешние проявления и результаты. Вместе с тем именно такое воплощение психологии действующих лиц наилучшим образом соответствует изобразительным возможностям кино и его традиционной практике в этой области.

Это и рождает сомнения в нужности «изображающего» романа. Разве не может его заменить фильм, и притом с бо́льшим успехом. Как много усилий и таланта нужно потратить, чтобы добиться, например, словесного изображения пейзажа. Насколько легче воплотить его средствами кино! А психология персонажа? Если и она возникает как результат внешнего поведения и поступков, то разве и тут не располагает кино преимуществом? А тогда остается признать этот факт, закрепить за фильмом зону «изображающего», «объективного» романа, а самый роман такого типа сдать в историко-литературный архив.

Видимо, это как тенденцию имел в виду Казимеж Брандыс. Однако художественная практика гораздо сложнее чрезмерно линейных обобщений. От прямой изобразительности не отказывается и добрая доля вполне современной литературы. Что же касается кино, то, действительно, до недавнего сравнительно времени авторы фильмов при всем различии их художественной манеры в общем одинаково подходили к вопросу об изображении внутреннего мира персонажей. Считалось незыблемой истиной, что на экране любое, хотя бы и глубоко спрятанное внутри человека движение души для того, чтобы получить доступ к сознанию зрителя, должно обладать наглядной формой зримого поведения.

Возможность обращаться к прямому описанию психологического процесса и отдельных душевных состояний признавалась специфической особенностью литературы — водоразделом между нею и кино.

Статья будет полностью опубликована в сборнике «Вопросы кинодраматургии».

Но вот наступил момент, когда вопреки этим утвердившимся понятиям водораздел был кинематографом перейден. Тут-то и обнаружилось, что участники этого очередного наступления на литературу вооружены в большей мере благородными намерениями, чем реальными средствами. С экрана зазвучали устные комментарии, призванные внушить зрителю то, что, казалось, невозможно было выразить пластически или что во всяком случае нуждалось в разъяснении.

Иной раз слово в этих целях стало предоставляться автору, иногда скрытому за кадром персонажу. Зазвучал также «голос мыслей» задумчиво молчащего на экране действующего лица — стали слышны его размышления.

Театральной практикой та же цель достигается монологом: актер на подмостках начинает мыслить вслух. По этому поводу, в связи с первой пьесой К. Тренева «Дорогины», Горький писал автору, что его герои иногда разговаривают сами с собой и что после Ибсена и Чехова неловко прибегать к этому приему.

Форма монолога превышает даже ту меру условности, к которой привык театральный зритель. На нет сводятся старания автора и режиссера создать атмосферу доверия к подлинности происходящего на сцене. Сценический монолог уже давно стал казаться устарелым, даже архаичным.

Другое дело «внутренний монолог» в прозе. Здесь он находится в органическом соединении с художественными средствами психологического анализа и внимательного исследования «диалектики души». Нетрудно понять, почему кино, справедливо отвергнув театральную форму «разговора с самим собой», устремилось к литературной форме внутреннего монолога. С ним связывались надежды на несравненно более глубокое раскрытие фильмом сложного мира человеческой психики.

Здесь пока что обнаруживаешь больше прямолинейной решительности, чем изобретательных находок, творческой глубины и тонкого художественного чутья. Но столь полезные во многих других сферах труда принципы «колумбова яйца» и «гордиева узла» отнюдь не обеспечивают успеха в искусстве. Между тем создается впечатление, что ими-то как раз и руководствуются при попытке найти кинематографическое соответствие литературному монологу.

●

Можно, конечно, привыкнуть ко всему. Привычка способна заглушить любое неприятное чувство. Только этим можно объяснить, что существующая в фильмах форма внутреннего монолога терпеливо переносится зрителем. По сути же своей она не просто условна, но глубоко противоестественна. Ею грубо искажается природа одного из наиболее привычных естественных явлений — нераздельности звучащей речи и артикуляции. Человек предстает в каком-то вывихнутом качестве — его рот плотно замкнут, а речь свободно льется. Это такая же отталкивающая фантастика, как, скажем, человек, не прибегающий во время ходьбы к посредству ног. Встреться подобные образы в одном из болезненно-мрачных рассказов Кафки, они оказались бы там на месте.

Не все представляют себе меру физиологической неразрывности слова с артикуляцией. Между тем точными приборами установлено, что даже тогда, когда человек молча размышляет, его язык, губы, голосовые связки и гортань находятся в движении, производя неслышно звуки слов. Поистине нужно прибегнуть к грубому насилию над привычным, нормальным восприятием речи, чтобы заставить усваивать ее расчлененной. Отсечение звучащего слова от его источника — произвол, а не художественная условность. К тому же нельзя под предлогом условности своевольно искажать естественную, органическую форму живого явления в угоду искусственному, чисто умозрительному приему. Всем этим грешит применяемая ныне в кино форма внутреннего монолога. Но не только этим — еще и многим другим.

Прибегнем к примеру из фильма.

...Трое сидят за столиком в ресторане — двое мужчин и женщина. Мужчины оживленно беседуют. Женщина слушает. Вокруг — атмосфера ресторанного быта: снуют официанты, люди едят, пьют, на столах — фужеры, блюда, напитки и снедь. Все реально, жизнеподобно. Так было и в предшествующих сценах. Словом, никаких отклонений от изображения действительной жизни, кроме тех, что лежат в самой природе любого искусства, и в частности кинематографического. На шкале отклонений от натуры эти «прирожденные» условности располагаются у отметки ноль.

Потом в кадре возникает лицо женщины. Ее взгляд устремлен в сторону собеседников. Но мы уже не слышим их голосов. Женщина продолжает молчать, но мы отчетливо слышим ее голос, который следует воспринимать как голос ее мыслей. Столбик на шкале условности мгновенно устремляется от ноля к отметке, обозначенной крупной цифрой. Через несколько мгновений он снова падает до первоначального нулевого уровня. Мы возвращаемся к покинутому на короткое время реальному изображению жизни.

Это повторится еще раз в той же сцене, а потом через большой промежуток кинематографического времени мы увидим женщину на кухне. Она варит

кашу, молчит, размышляет, а мы тем временем «слушаем» ее заветные, громко звучащие мысли. Но когда задумавшаяся женщина высыпает в кастрюлю соль в количестве бо́льшем, чем требуется, тот же голос произносит слова досады и упрека. Теперь они сопровождаются видимой нами артикуляцией — ведь это уже не размышления, а непроизвольно вырвавшееся восклицание. Замкнутый или артикулирующий рот выполняет таким образом роль перста, указующего зрителю, как нужно понимать слышимую речь — является ли она звучанием мыслей или разговором персонажа.

Нетрудно было бы привести и другие примеры. Их полно в фильмах посредственных — там они еще нагляднее иллюстрируют несообразность расщепления звукозрительного единства кинематографического образа. Но я специально выбрал пример из фильма «Девять дней одного года», заслуженно завоевавшего широкое признание. И вот почему: в этом фильме «звучащие мысли» способствуют воплощению важной темы — ее несет в себе образ Лели.

Эта молодая женщина принадлежит к сравнительно небольшому, но очень своеобразному кругу высококвалифицированной научной интеллигенции нашей страны. Здесь в почете сдержанность во внешнем проявлении сильных чувств. Слишком уж прямое и тем более восторженное их выражение воспринимается иронически. Высокую настроенность ума и сердца тут предпочитают прикрывать юмором. Из боязни показаться нескромными, чрезмерно восторженными и не по возрасту наивными люди этого круга предпочитают в подобных случаях сами подшутить над собой, первыми поиронизировать по своему адресу. Здесь особенно дорого ценится живость ума и с презрением отвергаются шаблоны, трюизмы, казенщина или претенциозная нарядность выражения мыслей.

За всем этим — внешним — у Куликова и Гусева при полном различии их характеров скрывается главное — подвижническая страсть к науке. Все остальное, как бы оно ни было важно — любовь, личное благополучие, даже элементарная забота о сохранении своей жизни, — отступает на второй план, становится второстепенным.

Другое дело — Леля. Внешние особенности среды свойственны и ей. Но они прикрывают далеко не одну лишь приверженность науке — в Леле живут и ищут себе выхода обычные человеческие стремления. Ей нужны внимание, забота, ласка любимого. Ее тяготит выпавшая на ее долю трудная любовь. Сердцем своим она тянется к Гусеву, ценит его интеллект, талант, самоотверженное подвижничество, но мечтает о недостижимом с ним простеньком человеческом счастье.

Тема эта значительна. Но ее действенное решение не довершено. В фильме для этого не хватило места. На помощь пришел внутренний монолог. Им восполнены недостающие звенья. Выход оказался легким — он не потребовал творческих ухищрений.

Ну а если бы по той или иной причине нельзя было прибегнуть к услугам внутреннего монолога — что пришлось бы предпринять тогда? Многое. И прежде всего стало бы необходимым искать и найти в отношениях и поведении персонажей нужные подробности и ту меру кинематографической выразительности, для которой понадобилось бы затратить неизмеримо больше творческой выдумки, чем путь превращения мысли персонажа в звучащие с экрана слова.

Пусть даже у Ромма и Храбровицкого не было чисто утилитарных соображений — это не лишает доказательности приведенный пример. При желании всегда создается возможность трудное подменить легким — поиски воплощения реальных жизненных связей и противоречий свести к стилизованной под раздумья информации.

Значит, еще два соображения заставляют противиться обращению к распространенной ныне форме внутреннего монолога. Во-первых, очень уж легко и просто обходятся трудности поисков индивидуального, каждый раз неповторимо особенного художественного решения. Они уступают место неизменному, раз и навсегда данному стандартному приему. А во-вторых, до крайности обедняется зрительная сторона фильма, когда в него проникают однообразные кадры молчащих героев, доверивших мир своих помыслов репродуктору.

Зрительная нейтральность, «застылость» изображения, сопутствующего «голосу мыслей», непреодолима. Она обусловлена невозможностью раздваивать внимание зрителя между проникновением одновременно в смысл звучащего слова и в сущность сколько-нибудь усложненного поведения персонажа. Оторванное от источника звука, слово требует для своего восприятия неизмеримо больше, чем в тех случаях, когда оно принадлежит разговорной речи и органически сплетается с активным поведением персонажа. Но именно активность поведения и противопоказана персонажам, чьи мысли звучат с экрана. Здесь идеальным является изображение человека, который «застыл» в раздумье. Ведь стоит ему начать что-то делать, и отвлеченные этим зрители начинают в той или иной мере утрачивать связь со словами.

Между тем художественная весомость слова необыкновенно возрастает, когда речь органически сплетается с жестом и выражением лица персонажа. Лишенное опоры на эти элементы, слово блекнет.

Слезы блеснули в глазах актрисы, она откинула прядку волос и сдержала рыдание. А сказала при этом только слово. И хотя слово это как бы пропиталось слезой и чувствуется в нем сдержанное рыдание, тем не менее попробуйте его послушать на черной пленке, и вы убедитесь, что оно безмерно много утратило в своем драматизме. Положение не улучшится, если, скажем, вместо черной пленки появится изображение актрисы, молчаливо изготовляющей кашу.

Есть еще и другая сторона того же вопроса. В основе киноискусства лежит чувственный образ. Обращаясь к слову, мы не вправе это игнорировать. Подмена чувственного образа словесной формой, лишенной опоры в пластической изобразительности, нарушает цельность восприятия фильма. Зритель как бы внезапно перемещается из сферы наглядно изображенной действительности в область словесно выраженной «чистой мысли». Соответственные слова доносит с экрана голос находящегося в кадре молчаливо задумавшегося персонажа. В такие моменты из живой личности персонаж превращается в условную фигуру «мыслеиосителя».

В последнее время с подобным приемом сталкиваешься в фильмах и сценариях, стремящихся выразить величие и глубину гениальной мысли В. И. Ленина. Иногда при этом голос Ильича комментирует наглядно изображенные картины воспоминаний. В таких случаях условность перехода от непосредственного показа жизни к «голосу мыслей» несколько скрадывается. Об этом свидетельствует ряд эпизодов из фильма «Синяя тетрадь» и сценария «Ленин в Польше». Но там же легко найти примеры эклектического сочетания двух трудно совместимых друг с другом элементов. Один из них — объективное изображение реальности. Другой — условная информация зрителя о мыслях персонажа.

В фильме «Синяя тетрадь» возникает горячая полемика между Лениным и Зиновьевым. Ее существенная часть облечена в форму живого явления. Стоят в долго длящемся кадре один против другого оба участника спора. Их мысли выражены в полном слиянии с позой, жестом, выражением лиц, с характером, темпераментом, душевной настроенностью. И, кроме того, становится ясным: столкновение разящей силы доводов Ильича с усталым скептицизмом Зиновьева не ограничивается рамками политических противоречий. Интонация и отраженный в глазах невысказанный подтекст свидетельствуют, что трудному испытанию подвергнуты добрые отношения. Дружба дает трещину, все ощутимей заявляет о себе неприязнь. Итог будет подведен в немногословной, но полной значения сцене прощания.

В этих и им подобных эпизодах ход мыслей Ленина, образ его мышления выражены в художественном соответствии с их сложностью и значением. Но вот возникает на экране крупный план задумавшегося Ленина. Слышится голос его мыслей. Выражающие их слова, утратив связь с изображением сопутствующих жизненных обстоятельств, обретают информационный характер. В том же, что они произносятся от первого лица, угадывается лишь попытка замаскировать голую информацию формой мыслительного процесса.

Или другой пример. Сравните воздействующую силу слов Смоктуновского — Гамлета в диалогах, где он разговаривает, и в монологах, где он молчит, а за него проговаривает текст все тот же «голос мыслей». В исполнении этого удивительного актера блистательны речи Гамлета, обращенные к окружающим. В устремленных на собеседника глазах, в движениях, игре лица находишь не только всю возможную весомость прямого смысла слов, но их скрытое значение, проникаешь в их эмоциональную жизнь. Узнаешь то, что рождает интонацию и сопутствует ей. Без этих спутников интонация бесконечно многое теряет в своей многозначности.

Но вот, отвернувшись, Гамлет удаляется, произнося спиною к зрителю великий монолог, где каждое слово бессмертно, потому что выражает мысли, призванные пусть в измененных временем вариантах вечно тревожить ум и совесть человека. Когда в такие мгновения экран не может предложить зрителю ничего другого, кроме удаляющейся спины, это гнетущее свидетельство его слабости. Театр изгнан вместе с традиционной формой монолога, но она ничем не заменена. Режиссер признал, что не расположен изображать человека с замкнутым ртом и не чувствует пристрастия к словам, вылетающим из неизвестности. Он повернул исполнителя спиной, но этим не решил вопроса.

В фильме, полном режиссерских находок и щедрот, решение монолога, на мой взгляд, не было найдено. И, наоборот, в другом фильме, гораздо менее режиссерски изобретательном, монолог обрел остроумную форму. Я имею в виду экранизированную Лоренсом Оливье трагедию Шекспира «Ричард III», в которой постановщик играл заглавную роль. Это была смелая затея — в пьесе очень много длиннейших монологов, причем по сравнению с «Гамлетом» в них несравненно меньше философских размышлений. Это, скорее, комментарии Ричарда к своим поступкам, изложение собственных намерений и планов.

Оттолкнувшись от этой особенности, Оливье придал монологу характер конспиративного сговора со зрителями. Его Ричард, наклонясь и глядя прямо в объектив камеры, вступал с нами в тесное общение. Он, доверительно понизив голос, излагал свои замыслы так непринужденно и открыто, словно обра-

щался к единомышленникам, стоящим на тех же, что и он, нравственных позициях, — к тем, кто может его хорошо понять. Он ковылял (Ричард был хром) по дворцовым палатам, и аппарат послушно следовал за ним, увлекая за собой зрителя. Иногда Ричард отходил в глубину, чтобы принять участие в беседе с другими действующими лицами, и снова возвращался к камере, чтобы прокомментировать свое поведение, кивнуть в сторону тех, с кем он только что разговаривал, и высказать о них пару нелестных слов. И вот уже этот страшный человек призывает зрителей быть свидетелями того, как, вопреки богу и совести, один — без друзей, с помощью дьявола и притворства — он сумел заставить леди Анну забыть всего лишь три месяца тому назад убитого им мужа.

Помню, это было настолько убедительно, что я и впрямь на несколько мгновений испытал неприятное чувство невольного сообщничества со злодеем.

Условность была налицо, но она лишь противоречила бытовой привычности, а не нарушала физиологическую норму явления. Речь шла не об универсальном приеме непосредственного раскрытия внутреннего мира. Не в этом качестве напоминаю я об опыте «Ричарда III». То, что в фильме было найдено, имеет вполне индивидуальное, частное значение. Это конкретная форма монолога, годная для определенного случая. В ней не содержится претензии на универсальность. Но это лишь увеличивает художественную ценность — находки вовсе не предназначены для многократного повторения.

Впрочем, это уже особый тип монолога — не размышление наедине с собой, но обращение к слушателям, хотя бы реально отсутствующим, а лишь предполагаемым. Есть и другие удачные примеры такого же рода. В известном американском фильме «Табачная дорога» старик фермер, доведенный до предельной нищеты экономическим кризисом, затевает откровенный и требовательный разговор с господом богом. В сущности, и это тоже одна из форм изложения мыслей вслух, нашедшая себе логическое оправдание.

В японской картине «Бездельники» некогда зажиточный делец, угодивший в тюрьму, выйдя на свободу, становится бродягой. Он накопил немало сомнений и вопросов. Ответ на них он тоже предполагает получить от бога, с которым и делится своими мыслями. Но постепенно обращение к богу превращается в дискуссию с самим собой. И тогда возникает монтаж крупных планов одного и того же человека, превращенного в двух собеседников, ведущих оживленный диалог.

Несмотря на глубину темы разговора, решена она с веселостью и юмором, которые помогают легкому усвоению возникшей условности. Надо заметить, что вообще при прочих равных условиях отклонение от реальности принимается тем свободней, чем больше этому сопутствует юмор — в его лице условность имеет великого союзника.

Два приведенных примера (из фильмов «Гамлет» и «Ричард III») относятся к области драматургии: в обоих случаях здесь монологи написаны с расчетом на произнесение вслух. По-другому дело обстоит, когда в основе произносимого со сцены или экрана монолога лежит художественная проза.

Каковы бы ни были исключения, как правило, прозу пишут с расчетом на чтение про себя. Это очень важная особенность. О ней говорил Томас Манн, прославляя безмолвное могущество одухотворенного слова, доносящегося к читателю откуда-то издалека. Вот почему одно дело читать в романе, повести, рассказе о том, что думает человек. Другое — слышать его мысли, произнесенные вслух.

Недавно в рецензии на театральную инсценировку «Большой руды» («Литературная газета») М. Голикова писала, что мысленный разговор Пронякина с исцеленной им машиной, подкупающий нас своей теплотой и непосредственностью в книге, будучи произнесен со сцены, режет слух фальшью.

Я видел эту сцену. М. Голикова не ошиблась. Она права также, когда предполагает, что, «вероятно, есть разница между тем, что герой думает, и тем, что можно сказать вслух». Разница особенно ощутима, когда с экрана доносятся мысли персонажа. И это вовсе не противоречит тому, что, как известно, в процессе чтения любой текст мы неизменно переводим в форму внутренней речи, то есть представляем его себе в качестве звучащего.

Но вот воссоздать такое звучание средствами актерского творчества, то есть искусственно, не удается. Дело тут даже не столько в странной звуковой природе этого явления. Невосстановим естественный интонационный склад, сочетающий в себе объективный смысл внутренней речи с ее субъективной трактовкой читателем.

Это особенно ощутимо в таком, например, фильме, как «Большая руда». В отличие от крайне неудачной театральной инсценировки он гораздо достойнее перенес на экран историю подвига шофера Пронякина. Лучшее в фильме — изобразительная сторона, она сохранила суровую, трудную и сложную простоту повести, ее мужественный стиль, умение автора выразить существенное штрихом, оттенком. Но именно на этом фоне звучание непроизносимой речи мучительно режет слух. Есть даже попытка облечь голос мысли в эпистолярную форму: Пронякин пишет письмо «женульке», и оно звучит голосом автора.

Как далеко это ровное, информационное звучание от интонационной и звуковой подлинности мысли, формирующейся в человеке. В такие мгновения правда искусства и жизни оставляет зрителя — она несовместима с возникающими по ассоциации размышлениями о механике изготовления «говорящих писем». И, конечно, не более успешно применено в другом месте звучание мыслей из замкнутых уст.

Уху, настроенному на физическое восприятие звучащего слова, нечего делать там, где звучит внутренняя речь. Мы «слышим» ее, не пользуясь деятельностью органов чувств, — она возникает в форме звукового представления.

В реальной жизни внутренняя речь выражает собой психическое явление, никак не сводимое к логически упорядоченному словесному изложению мыслей. Мышление органически сплетено с возникающими и сменяющимися зрительными представлениями — их рождает воображение, воскрешает память, увлекает в сторону вмешательство ассоциаций. Все это сопровождается восприятием звучащих картин подлинной действительности, окружающей человека, и проходит сквозь эмоциональный фильтр его духовного состояния.

Жизнь человеческой мысли богата, полнокровна, сложна. Наивно сводить ее к словесному изложению, которое утробный голос доносит до слушателей откуда-то из недр персонажа, превращая художественное воплощение хода мыслей в акт чревовещания.

На практике рассматриваемый вопрос допускает только один из двух возможных подходов. Либо непосредственное проникновение во внутренний мир действующего лица признается автором нужным, способным увеличить идейно-художественное воздействие фильма, и тогда этого надо добиваться со всей требовательностью. Либо автор равнодушен к самой задаче, а может быть, не находит достаточно убедительных способов ее художественного осуществления или опасается, что необходимые средства окажутся чрезмерно сложными и не будут поняты зрителем — тогда следует отказаться от непосредственного проникновения в психику персонажа.

На практике же, однако, чаще сталкиваешься с третьим — с упрощенно-примитивным изображением мыслительного процесса. Причина понятна — всегда соблазнительно обойти действительные творческие трудности обманчивым подобием их преодоления.

Непонятно другое — почему это в критике не встречает осуждения? Возможно, потому, что та же проблема искажена на Западе модернистами. Для них предметом интереса является изображение аморфной психики, превращающей работу мысли в поток раздробленного сознания.

Безразборное, случайное нагромождение элементов душевной жизни авторы пытаются выдать за подлинно правдивую картину психики, не заслоненную социальными целями и особенностями разных характеров. Декларируется стремление проникнуть в таинственные глубины психологического потока, увидеть в нем самовыражение личности, ввергнутой сегодняшним кризисом мира в сферу фатальной обреченности, безнадежной тоски и полного бессилия.

Человеческое сознание предстает зыбким, неустойчивым, клочковатым, изменчивым. Действительность проникает в него случайными внешними толчками, лишенными логической связи. Изображение этих сторон душевного бытия становится самоцелью, превращается в психологический натурализм.

Понятно, что по сравнению с такой формой интереса к внутреннему миру человека даже наивная, но логически упорядоченная передача мыслей вслух может показаться предпочтительней. Хотя бы потому, что не ставит под сомнение духовное здоровье автора.

Но это, конечно, не значит, что из опасения упреков в подражании модернизму следует воздержаться от попыток правдивого воспроизведения особенностей внутренней речи, от изображения ее такой, какая она есть в действительности.

Уже не раз отмечалось, что М. Пруст, Дж. Джойс и многочисленные их эпигоны воспользовались в своих целях некоторыми из великих художественных открытий Толстого, особенно его приемами воспроизведения душевной жизни человека. Было бы, разумеется, нелепостью на этом основании отказаться в пользу модернистов от уроков гения, чье творчество олицетворяет наиболее полное торжество самого трезвого и мудрого реализма. В частности же, для решения вопросов внутренней речи в фильмах принципы внутреннего монолога толстовских персонажей являются наиболее надежным эстетическим критерием.

Воплощение Толстым психического процесса возникновения и хода мыслей содержательно исследовано множеством наших литературных критиков. В их изложении, независимо от индивидуального своеобразия, при всей разносторонности и широте охвата темы содержится, конечно, нечто общее. В основе его лежат известные суждения Чернышевского о «диалектике души» и замечания Стасова о преодолении Толстым фальшивой литературной условности монологов, их ложной логической последовательности и вылощенной правильности. Уже одно это создает понимание радикального новаторства Толстого, превратившего монолог в правдивую картину того, как мы думаем «про себя», пользуясь

внутренней непроизносимой речью, обычно менее четкой, чем внешняя речь, и лишенной с нашей стороны сколько-нибудь строгого контроля.

Однако, возвращая внутренней речи правдоподобие — свойственные ей неправильности, недоговоренности, скачки, — Толстой не придавал им какого-либо самодовлеющего значения. Это всегда оставалось лишь одним из элементов изображения духовной жизни персонажа. При всей ее сложности, при всех присущих ей нарушениях последовательности и прямолинейной логики она складывается в целостный итог, в образ психической сущности конкретного человека. Анализ чувств у Толстого, их подчас прихотливая смена — внутренняя диалектика, хотя и дают широкую картину общих основ человеческой психики, тем не менее преломляются в определенном живом характере, органически сливаются с его моральной направленностью.

Примерами, способными подтвердить неизменную заботу о сочетании в монологе внешнего правдоподобия с обобщающей социальной и философской правдой, буквально испещрены творения Толстого. Но и здесь исследователями чаще всего приводится ставший классическим пример размышлений Анны Карениной в коляске по пути на станцию Нижегородской дороги, затем в зале первого класса, в купе и во время проходов по платформе в Обираловке.

Пристрастие к этим отрывкам полностью оправдано. Действительно, в них типичные особенности толстовского монолога представлены с исключительной даже для их великого автора выразительной силой.

Читатель становится соглядатаем чужого духовного бытия. Вместе с героиней романа он погружается в ее воспоминания о пережитых тревогах, об испытанной горечи обмана, о днях страданий и зла. Напряженная мысль Анны ускоряет чередование иллюзорного и реального, настоящего и былого. Видения, рожденные памятью и воображением, сплетаются с картинами окружающей действительности, образуя сложный мир психической жизни. С необычайной живостью представляет себе Анна безжизненно потухшие глаза Каренина, синие жилы на его белых руках и то, что во взаимоотношениях с ним именовалось любовью, а сейчас заставляет ее вздрогнуть от отвращения. В поезде, по-прежнему погруженная все в те же тревожные, тяжелые размышления, Анна тем не менее успевает разглядеть уродливую даму с турнюром, мысленно раздевает ее и ужасается ее безобразию, а услышав ненатуральный смех едущей в том же купе девочки, думает: «Девочка — и та изуродована и кривляется». В момент мучительных поисков выхода из невыносимого своего положения Анна слышит по-французски фразу довольной своей мыслью гримасничающей соседки: «На то дан человеку разум, чтоб избавиться от того, что его беспокоит». И хотя то, что Анна услышала, наталкивает ее на мысль о самоубийстве, она все же успевает подумать, что произнесшая французскую фразу худая, болезненная жена краснощекого мужа считает себя непонятой женщиной и муж обманывает ее и поддерживает в ней это мнение о себе.

Затем Анна вспоминает только что услышанную фразу, и ход ее мыслей принимает следующее направление:

«Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это? Но как? Зачем этот кондуктор пробежал по жердочке, зачем они кричат, эти молодые люди, в том вагоне? Зачем они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..»

Не будем пока касаться глубокого существа этих отрывков, а попробуем «прикинуть на кино» их изобразительную форму. Прежде всего нам бросится в глаза такое отличие: наши сторонники внутреннего монолога обычно ограничивают его изобразительную сторону кадрами думающего персонажа, а вот читая сцены размышлений Анны, менее всего мы представляем себе зрительно именно ее. Зато мы отчетливо видим многое из того, о чем она думает, что вспоминает и что возникает в ее воображении (например, Каренин с его потухшими глазами и синими жилками на белых руках). Вместе с тем мы наблюдаем и окружающую Анну реальность: болезненную жену, и ее краснощекого мужа, и кривляющуюся девочку. Представляем мы себе и воображенное Анной будущее.

Среди всех этих зримых образов несется бурлящий поток внутренней речи. И то, что содержится в словах, и те картины, которые им сопутствуют, — все это составляет мысль персонажа и потому органично, взаимосвязанно, неделимо образует целостный художественный мир. А то, что мир этот изобразительно насыщен, как нельзя более на руку кинематографу. При таком воплощении психического процесса внутренняя речь может звучать по праву — здесь эта условность естественна, ожидаема. Мы подготовлены к ее приятию привычным процессом чтения, когда из безмолвия и незримых далей доносятся произносимые в нашей интерпретации слова текста и реплик и всплывают образы, видимые нашим внутренним взором.

Неужели не очевидно, что такое изображение мира размышлений неизмеримо более близко реализму и нормальному человеческому восприятию, чем противоестественное, физиологически отталкивающее и примитивное по образному результату рассечение органической связи между видимым молчащим человеком и его звучащей речью?

И потом, если уж кино берет на вооружение монолог, разве может оно пройти мимо различия между внешней речью как коммуникативным средством и внутренней речью, представляющей собой непосредственную действительность сознания. Дело тут не только в овладении разницей структур. Важно другое — умение понять сложность, а подчас резкую противоположность соотношения «мысли в себе», пребывающей в недрах человеческого сознания, и мыслью, словесно высказываемой в процессе общения. Как важно, в частности, овладеть возможностью услышать с экрана то, что человек не всегда решится высказать вслух — то ли стыдясь в себе плохого, то ли, наоборот, стесняясь показать себя в благоприятном свете. Все это способно оказаться (и у Толстого всегда оказывается) идейно очень значимым, направленным на углубление познания и формирование идейной оценки духовной сущности людей.

В произведениях Толстого мельчайшие клеточки психологического анализа и включающиеся в него картины объективного бытия только кажутся иной раз почти безразборным сцеплением случайностей. Но это лишь следствие мастерски достигнутого поразительного жизнеподобия, за которым теряется огромный труд тщательного отбора.

Даже в нескольких приведенных и примыкающих к ним отрывках случайно встреченные Анной люди — будь то девочка-кривляка, пошляки супруги или уродливые и наглые молодые люди, шепнувшие по адресу Анны что-то гадкое, — все они включены в систему сил общественного зла. Их недолгое существование в нескольких строчках романа полно важного смысла: с железной последовательностью подталкивает Анну к гибели пошлость окружающего быта. Оскорбленность Анны ложью и обманом доводится до нестерпимой концентрации. В чашу падает всего лишь несколько ядовитых капель, но они переполняют ее.

Таков один из наиболее совершенных образцов внутренней речи и той психологической атмосферы, которая составляет ее питательную среду. Вновь перебираешь в памяти случаи непосредственного изображения в наших фильмах психического процесса. Едва ли не все они свидетельствуют об отсутствии сколько-нибудь серьезных попыток подчинить художественной власти кинематографа непосредственное изображение внутреннего мира. Более чем скромные результаты прямого показа психических процессов на экране ни в какое сравнение не идут с высокими достижениями фильмов, в которых проникновение в духовный мир персонажей происходит по следам их активных поступков.

Нужно ли поэтому удивляться, что при всем согласии со справедливой критикой, которой у нас была подвергнута картина Ф. Феллини «Восемь с половиной», она возбудила к себе у многих наших кинематографистов явный интерес непосредственным изображением последовательной смены и развития мыслей и душевных состояний героя. Многое мешало нам извлечь полезный опыт из результатов этой стороны работы Феллини. И прежде всего то, что предметом художественного исследования в его картине стал мир души смятенной, больной, отягченной всеми крайностями пассивного самоанализа.

В сущности, сознание героя фильма выполняет только одну задачу — оно служит предметом самонаблюдения и самоанализа. По-видимому, вслед за Натали Саррот Феллини признал истинным, что внешний мир для нас не отличим от сознания. Правда, в этом пункте кинематографист не мог быть последовательным в той мере, в какой это оказалось возможным для его литературных единомышленников. Распоряжаясь материалом слова, они могли приблизиться к поставленной себе задаче — лишить человека признаков и черт конкретного характера, сохранив за ним лишь одну функцию — быть носителем того самого сознания, которое полностью замещает того, кто его в себе несет. В глазах модернистов только оно одно и является предметом интереса, изучения и анализа.

Но как то же самое осуществить на экране? Для этого нужно было бы превратить героя в туманное облако. Он им в картине не стал. Герой фильма «Восемь с половиной» Гуидо Ансельми отнюдь не только носитель сознания — он имеет вполне определенный физический облик. Более того, ему сообщен точно очерченный характер, притом великолепно воплощенный превосходным актером Марчелло Мастроянни.

Словом, кино потребовало поправок. И все же надо отдать должное режиссеру: для фильма о человеческом сознании, таком, каким его трактует модернистская литература, Феллини нашел целостную органическую форму, использовав для этого средства, специфически свойственные киноискусству. Причем режиссер решительно отверг подстрочный перевод с литературы.

И вот спрашивается: не вправе ли мы требовать, чтобы непосредственное изображение психических процессов в наших фильмах так относилось к лучшим творениям реалистической литературы, как фильм «Восемь с половиной» относится к образцам, которые модернисты считают своими литературными шедеврами?

В наших условиях такая пропорция послужит передовой идейности.

А пока кинематографической форме непосредственного изображения на экране психологической жизни Гуидо Ансельми будут противопоставляться «мысли вслух» персонажей с замкнутым ртом, до той поры

фильм Феллини, даже такой, какой он есть, будет звучать как аргумент в пользу потенциальной возможности кино овладеть показом психики «изнутри». И наоборот — прием замкнутого рта и звучащих мыслей окажет резко противоположное действие.

Перечислю еще раз доводы, на которых я основываю художественную «незаконность» приема мыслей, звучащих из замкнутых уст.

Во-первых, он упрощает и вульгаризирует изображение сложного психического процесса.

Во-вторых, он искусственно обходит органические трудности поиска подлинно художественных решений, заменяя живое разнообразие мертвым стандартом.

В-третьих, он не только игнорирует разницу между устной, коммуникативной и внутренней речью, но делает это открыто и примитивно, даже не пытаясь найти необходимое художественное оправдание.

В-четвертых, он в ряде случаев изображение объективной действительности прерывает информацией, стилизуемой под размышления персонажа.

В-пятых, он обедняет изобразительную сторону фильма.

В-шестых, он физиологически противоестествен и ассоциируется с чревовещанием. (Даже в мультипликационных фильмах при всей их подчас крайней условности тщательно соблюдается реальная артикуляция.)

Мотивировки этих утверждений я приводил по каждому пункту. Но есть еще один мотив — очень существенный. Убедительным он может быть лишь теперь, после того как были приведены примеры изображения психических процессов Толстым. У него внутренняя речь является лишь элементом, включенным в сложную деятельность сознания. Способность мыслить сочетает в себе восприятие реально протекающих явлений объективного мира с представлениями, вызванными работой памяти или рожденными воображением.

Простое же звучание с экрана мыслей персонажа изолирует внутреннюю речь от всего, что вместе с ней представляет органический и неразрывный комплекс психической жизни.

Для киноискусства это особенно обидно: вместе с утратой психологической целостности изображения внутреннего мира персонажа фильм лишается также возможности использовать богатство зримых образов, возникающих в процессе мышления.

Чем скорее в этой области будут исключены из кинематографического обихода вульгарные решения, тем легче пробьются на их место полезные результаты творческих поисков.

Но как этого добиться, если молчит голос критики, а власть привычки мешает заметить унылый штамп?

Вот почему мне кажется настоятельно необходимым привлечь внимание к художественной ущербности условного обозначения мыслей с помощью слышимой речи молчащего. До тех пор пока это будет почитаться эстетически законным, трудно рассчитывать на успехи кино в области непосредственного изображения психических процессов.

В. ЖУРАВЛЕВА,
Г. АЛЬТОВ

Экран, открытый в будущее

Эта статья была уже написана, когда мы получили письмо с киностудии. «У Бредбери есть странный рассказ «Ночная встреча», — писал главный редактор студии. — Встретились двое — марсианин и человек с Земли. Каждый видит свой мир и не может, как ни старается, увидеть мир другого...» Смешно, но порой и в нашей жизни такое бывает: кинематографисты видят свой мир, писатели-фантасты — свой. Только этим, вероятно, можно объяснить, что в эпоху стремительного взлета науки у нас почти нет научно-фантастических фильмов.

Отклик на статью Г. Гуревича «Карта страны фантазий» («Искусство кино», 1964, № 10).

1

Научная фантастика имеет свои принципы, свои технологические законы. И хотя эти законы (как и вообще законы искусства) далеко не абсолютны, с ними нельзя не считаться. К сожалению, в научно-фантастических фильмах законы фантастики очень часто нарушаются грубо и без необходимости.

Очевидная, казалось бы, истина: фантастика должна быть фантастичной. И все-таки подчас научно-фантастические кинофильмы лишены фантастичности.

В 1956 году, когда на экраны вышел фильм «Тайна двух океанов», на воду спустили первую атомную подводную лодку. Сейчас наивная техника, показанная в «Тайне двух океанов», намного уступает тому, что вошло в нашу жизнь, «фантастика» исчезла, остался примитивный детектив.

А фильм «Тайна вечной ночи» попал в прокат, когда реальные батискафы опускались глубже, чем «фантастические» батискафы на экране. Фильм устарел еще до своего рождения...

Нередко на киностудиях снимают то, что уже стало позавчерашним днем научно-фантастической литературы.

В «Комсомольской правде» было напечатано интервью с членом-корреспондентом Академии медицинских наук Н. М. Амосовым. Вот что говорил ученый: «И если немного помечтать, представляется такое: искусственный мозг подключается к естественному, еще здоровому. Какое-то время они работают параллельно, и искусственный обучается привычкам и вкусам «своего хозяина». Потом истощенный живой мозг отключается, и человек продолжает жить с искусственным, который унаследовал от естественного и память, и знания, и вкусы, и характер.

Если к тому же представить, что к искусственному мозгу присоединено тело с протезированными органами, то получается, что «сам» человек умирает, умирает его тело и даже мозг, но он продолжает жить как интеллект, передав свое «я» искусственному мозгу».

Так думает о будущем современная наука, когда она мечтает. И надо сказать, что сегодня наука все больше и больше думает о будущем, ей нельзя сейчас без этого работать, нельзя планировать перспективные исследования. Наука мечтает много, и это настолько больше того, что есть в кинофантастике, насколько океан больше воды, залитой в бак стиральной машины.

Вот конкретный пример. «На четвертой странице обложки, — пишет в журнале «Изобретатель и рационализатор» доктор технических наук Г. Покровский, — показан сверхмощный квантовый генератор, направивший световой луч на Луну. Этот луч имеет особое строение — он интенсивнее в своей внешней части и немного слабее у своей оси. Таким образом создается своеобразный световой трубопровод, по которому (под действием светового давления) можно передавать на Луну кислород для дыхания людей и работы тепловых двигателей и водород в качестве горючего. Мощные квантовые генераторы станут основой световой архитектуры в космосе, они помогут создать мосты для межпланетного транспорта, информации, энергии, вещества».

Таковы мечты современной науки. В сущности, даже не мечты, а прогнозы предвидимого будущего.

2

Научно-фантастической кинематографии нужно отчетливо представлять, где сегодня проходит граница точно предвидимого наукой будущего и где начинается «чистая» фантастика. Разумеется, могут быть фильмы «до» и «после» этой границы. Но современная научная фантастика связана прежде всего с дальними планами и прогнозами науки. Отсюда, с далеко выдвинутых форпостов науки, фантастика и устремляется в неизвестное — в космос, глубины океана, дальние недра земли, в тайны кибернетики и т. д.

Дело, конечно, не сводится к тому, чтобы «подальше уйти». В математике есть такое понятие — вектор. Это величина, которая характеризуется не только численным значением, но и направлением. Фантастика — вектор: важна не только «длина броска», но и направление, в котором сделан бросок.

Однако здесь не следует стрелять из пушки по воробьям. Чем более значительные фантастико-технические «средства» (космические ракеты, батискафы и т. п.) «введены в дело», тем большую идейную (философскую, психологическую, художественную) нагрузку должен нести фильм.

В фильме «Мечте навстречу» ракеты идут к Луне. Оттуда огромный межпланетный корабль летит к Марсу. Зачем? Чтобы герой фильма — в порядке преодоления трудностей — прошел двести-триста шагов сквозь марсианскую бурю. В данном случае гора родила мышь. Ведь действие могло бы происходить, например, в Антарктиде. И тогда были бы эти же двести-триста шагов трудного пути.

Герои фильма «Небо зовет» совершают вынужденную посадку на астероид и некоторое время в весьма комфортабельных условиях ждут помощи. Сравните это с фильмом (в сущности, документальным) «49 дней». Кинокосмонавты — по сравнению с тем, что пережили четверо советских солдат, — просто отдыхают в хорошем санатории...

Не случайно Довженко, разрабатывая сценарий фантастического фильма, сразу же ввел новый, почти немыслимый на Земле космический фактор — продолжительность полета восемь лет!

Незачем, конечно, показывать людей будущего чудо-богатырями. Мы специально схематизируем, чтобы подчеркнуть суть: в фильмах, как правило, дело не идет дальше тривиального постукивания метеоритов и вынужденных посадок — а ведь все это ничто, сущие пустяки по сравнению с тем, что в массовом порядке преодолевали советские люди в годы войны и преодолевают сейчас в Арктике, Антарктиде, в геологических экспедициях, наконец, просто в повседневном труде. Например, от хирурга, делающего операцию на сердце, требуется большее

мужество, чем от всех кинокосмонавтов вместе взятых. И не виноваты эти кинокосмонавты — сценарий не дает им проявить это мужество.

Познание и завоевание мира, покорение природы, как и всякая борьба, немыслимы без тяжелых боев.

Довженко писал: «Один из героев не возвратится на Землю. Он погибнет в другом мире или останется там навсегда по какой-то причине. Для кого-то торжество возвращения будет неполным. Кто-то будет смотреть в холодное темное небо без надежды уже на привет, как и бывает в жизни. Это должно придать фильму человечность».

Так думал Довженко.

А в кинофильме «Небо зовет», сделанном, по иронии судьбы, на студии, носящей имя Довженко, все наоборот. Словно нарочно задались целью создать «антифильм»! Неловко становится, когда видишь на экране поток помпезных отлетов и еще более помпезных прилетов.

Довженко увидел правду. Сейчас (по кинохронике, по рассказам космонавтов) мы знаем: старты в космос происходят без оркестров. И приземляются космонавты тоже не под звуки маршей. Люди возвращаются на Землю после тяжелой работы. Цветы и медь оркестров приходят потом. Деловая сосредоточенность огромной лаборатории, называемой «космодром», — таков космический стиль. А оркестры... что ж, они не масло, а фильмы — не каша. Оркестрами вполне можно испортить фильм.

3

Парадокс: в фильмах о будущем нет будущего человека! Разумеется, нелегко показать людей, которые будут жить через десятки и сотни лет.

Маркс и Энгельс рисовали коммунизм как общество «...всесторонне развитых производителей, которые понимают научные основы всего промышленного производства и каждый из которых изучил практически целый ряд отраслей производства от начала до конца...» В научно-фантастических же фильмах усиленно выпячивают, подчеркивают узкую специализацию людей будущего. И работают эти люди каждый по своей узкой специальности. Есть, разумеется, ситуации, в которых необходимо разделение труда и обязанностей. В фильмах это делается без необходимости. Кинематографисты сами лишают себя возможности показать новое в человеке и новые отношения между людьми.

Сейчас крупный ученый, как правило, человек пожилого возраста. Но уже начался бурный процесс омоложения науки: значит, будут великие ученые двадцатилетнего возраста. Одна из находок фильма «Девять дней одного года» как раз в том и состоит, что там молодые люди — вопреки установившимся штампам — показаны крупными учеными. Усильте эту ситуацию — и вы получите небывалого еще в фантастических фильмах героя.

Другое новое качество человека будущего в том, что он, как говорит Митчел Уилсон, живет рядом с молнией. Сплошь и рядом человеку придется принимать быстрые решения, совершать (на свою ответственность) действия, от которых будет зависеть многое в глобальном и даже космическом масштабе. Это новое качество можно показать в самых различных ситуациях — оно само просится на экран. Подобная ситуация изображена, например, в первой же главе романа бр. Стругацких «Возвращение» или в эпизоде, когда Мвен Мас ставит опыт («Туманность Андромеды» И. Ефремова).

Очень важная черта будущего человека — его высокоразвитый интеллект. И сюжет фильма должен раскрыть эти черты. А вот в фильме «Мечте навстречу» действуют пять космонавтов, и по ходу дела ни одному из них не приходится, так сказать, быть мыслителем. В другом фильме человек играет в шахматы с роботом. Разумеется, робот выигрывает. Смысл эпизода таков: вот, дескать, какие будут умные машины! А теперь представьте себе, что выиграл бы человек. Выиграл у мощной и умной машины. Тогда зрители увидели бы не только новую машину, но и нового человека...

Довженко, как известно, собирался показать в своем космическом фильме высокоразвитую цивилизацию марсиан. В чем же прежде всего проявится это высокое развитие? Довженко отвечает: марсиане не говорят, они передают мысли на расстояние, пользуясь телепатией. И тут же переводит это на язык кинематографа: значит, в этом эпизоде фильма должно господствовать молчание, необычная тишина...

Далее. Чисто внешняя деталь: людей будущего представляешь себе с умными лицами. Пока в научно-фантастических фильмах внешность героев просто удручающая. Если собрать этих героев вместе, получится оркестр в провинциальном ресторане.

В самом деле, лица реальных космонавтов намного фотогеничнее, чем у кинокосмонавтов. Вспомним хотя бы улыбку Юрия Гагарина. А ведь Гагарина не отбирали кинорежиссеры... Но это отличный выбор — именно с точки зрения кино!

Большие ученые XX века отнюдь не утратили внешней оригинальности. Резерфорда, например, называли «Крокодилом» за его громовые разносы сотрудников. «Крокодил» носил часы с громким ходом, и сотрудники еще издалека слышали — вот идет Резерфорд. Один этот штрих сильнее полдюжины бесцветных киноакадемиков.

4

Человека будущего надо показывать на фоне будущего. Персонажи фантастических фильмов, как правило, выступают на фоне чисто декоративных, не носящих смысловой нагрузки элементов. Рисуют панели с приборами, экраны осциллографов, ставят макеты ракет и т. д. Все это заведомо «не стреляет»: реальные установки намного внушительнее того, что показывают в научно-фантастических фильмах.

Может быть, фон будущего надо создавать иначе — несколькими необычными штрихами. Например, можно показать восход изумрудной Луны, на которой уже создали атмосферу. Получится совершенно новая и, видимо, впечатляющая картина. В романе Стругацких «Возвращение» о Луне напоминает только одна строчка: Луна расчерчена серыми квадратами гигантских космодромов. Одна строчка — но это сразу переносит в будущее! Инопланетные растения, завезенные на Землю, лунный камень на столе ученого, необычный загар у человека, вернувшегося с Меркурия, — таких очень выигрышных для кинематографа и вместе с тем осмысленных штрихов можно найти много.

Конечно, могут быть фильмы, где будущий человек показан на сегодняшнем фоне. Здесь с самого начала исключаются все вспомогательные средства, остается одно—показать самого человека. Характерны в этом отношении метаморфозы при экранизации повести А. Беляева «Человек-амфибия».

Беляев начинал работать над повестью, идя проторенными путями приключенческой фантастики. Но случилось чудо: с какого-то момента сквозь страницы традиционных приключений стала проступать художественная литература. Быть может, разгадка в том, что Беляев, годами прикованный к постели, сам пережил одиночество Ихтиандра.

Подводные приключения Ихтиандра ныне безнадежно устарели. Тривиальные приключения на суше и раньше воспринимались «со скидкой» на жанр. Но осталась человечность повести. Осталось прозрение фантаста: наука будет менять людей, перестраивать их организм — и первым людям, которые будут «перестроены», предстоит одиночество.

Этой мысли нет в фильме. Нет рассказа об одиночестве человека, оторванного от человечества. Есть примитивный приключенческий фильм, который завоевал сердца части зрителей благодаря неплохой музыке, хорошим подводным съемкам и главным образом благодаря огромной жажде кинофантастики и киноприключений.

Можно было сделать фильм о человеке. Получился фильм о подводном тарзанчике.

5

Можно держаться рукой за провод высокого напряжения — и ничего не произойдет. Но если другой рукой схватить заземленный предмет — сразу ударит. Так и в фантастике: вместе с фантастическим надо показывать и заземленное, обычное. Тогда — по контрасту — фантастика окажет сильное эмоциональное воздействие.

Вот, например, нефантастический фильм «Барьер неизвестности». Обычный аэродром, обычный самолет, все обычное, но под фюзеляжем обычного самолета подвешен маленький гиперзвуковой истребитель, который должен отделиться в полете. Одна необычная деталь на обычном фоне — и именно поэтому все внимание зрителя концентрируется на этой детали. Она начинает «играть»! В фантастическом фильме обязательно загромоздили бы аэродром всевозможными фантастическими атрибутами, и на фоне этих атрибутов затерялась бы та единственная деталь, которая нужна.

Когда-то Ильф и Петров писали, пародируя ненужное нагнетание производительных атрибутов:

Побольше штреков, шахт и лав.
Ура! Да здравствует Моснав!

А вот в нашем деле не надо много «штреков, шахт и лав». Настоящая фантастика—всегда что-то новое. В течение очень короткого времени зритель должен понять, освоить, пережить это новое. Зачем же отвлекать внимание всевозможными фантпобрякушками?

В картине «Мечте навстречу» академик сообщает собравшимся на площади о том, что пойманы сигналы чужого мира. Речь идет о событии величайшего значения. И в этот момент камера прыгает, норовя покрасивее запечатлеть стоящую на заднем плане космическую скульптуру. Зачем?!

В том же фильме несколько раз показана лунная станция. Люди налаживают и теряют связь с ушедшими к Марсу ракетами, однако внимание зрителей отвлекается назойливо выпяченными окнами, через которые виден лунный пейзаж. Окна успешно конкурируют с артистами. Впрочем, это вообще абсурд — такие окна. На Луне четырнадцать суток — день, четырнадцать суток — ночь. То температура раскаленной печи, то холод, при котором замерз бы даже воздух.

В фантастике позволительны любые научные ошибки, если этого требует логика действия, но нельзя допускать даже малейших научных погрешностей «просто так», по недосмотру.

Алексей Толстой отлично знал, что на Марсе нет пригодной для дыхания атмосферы, но в «Аэлите» такая атмосфера есть. Это пример оправданного,

необходимого отступления от достоверных научных данных. Надень Толстой скафандры на Лося, Гусева, Аэлиту, Ихошку — все погибло бы.

А вот пример неоправданной погрешности. В фильме «Планета бурь» небо Венеры сначала, как положено, имеет сплошной облачный покров. Это усиленно обыгрывают, а потом... потом об этом забывают, и на экране появляется натуральное земное небо.

Еще один пример из фильма «Мечте навстречу». Космическая ракета — на Фобосе, спутнике Марса. Фобос — крохотный спутник, тяжести там почти нет. А космонавты почему-то ходят по Фобосу, еле-еле двигая ногами. Невесомость куда-то исчезла...

У фантастики есть и другие особенности. Они не обязательны, но усиливают потенциал вещи, и потому нет смысла от них отказываться без всяких оснований. Например, фантастика чаще всего начинается с того, что быка берут за рога — без вступительной лекции о пользе разведения быков. Можно вспомнить «Таинственный остров». Роман начинается прямо с диалога в корзине падающего воздушного шара:

«— Мы поднимаемся?

— Нет, напротив, опускаемся!

— Хуже того, мистер Смит, мы падаем!

— Бросайте балласт!

— Последний мешок опорожнен!..»

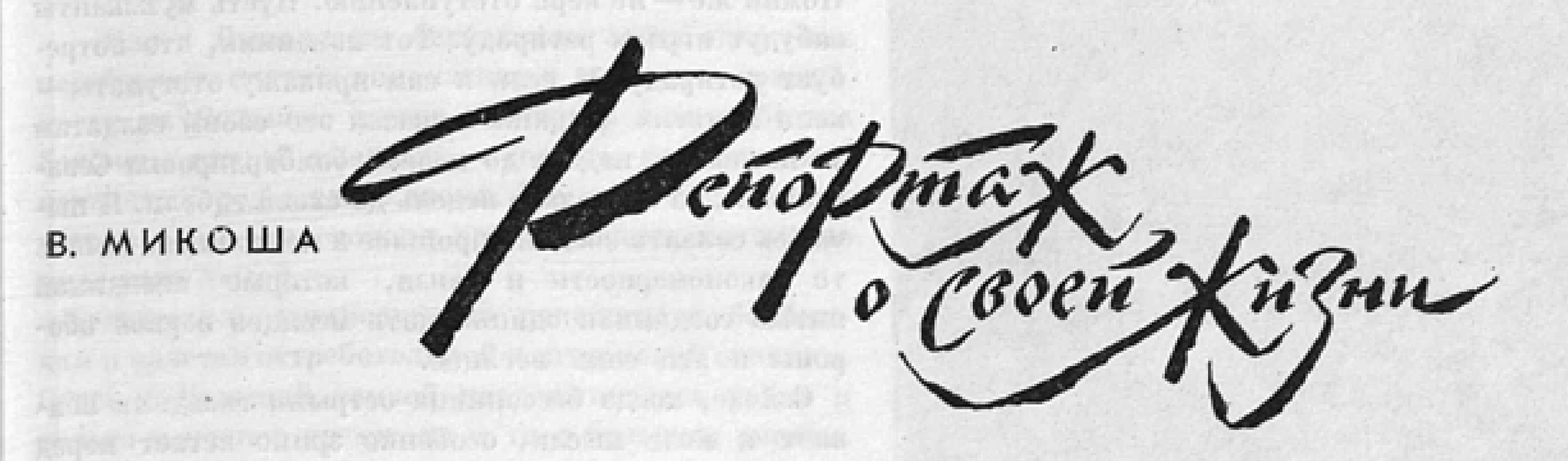
В кинофильме «Таинственный остров» Жюля Верна «поправили». Сначала показали, откуда взялся воздушный шар, кто на нем летит и зачем. И только потом, безнадежно опоздав, начали брать быка за рога... Или «Аэлита»: «На улице Красных Зорь появилось странное объявление...», призывающее лететь на Марс. Сопоставьте это с затянувшейся до середины завязкой в картине «Небо зовет».

●

Мы перечислили основные принципы научной фантастики. Соблюдение их еще не гарантирует, что фильм будет хорошим. Это как грамматика: можно писать грамотно, но не художественно. Однако нам кажется, что для современной научно-фантастической кинематографии ближайшая цель состоит именно в овладении научно-фантастической грамотой. Без этого нельзя перейти к решению главной задачи — созданию фантастических фильмов, имеющих высокую идейно-художественную ценность.

г. Баку

В. МИКОША



АВТОМАТ В КОЖАНОМ ФУТЛЯРЕ

Оборвалась и замерла над Севастополем канонада. Покатились, затухая, ее отголоски через синие бухты—в Инкерман, Балаклаву, за мыс Фиолент — в море.

Застыл, замолчал фронт. Перестал перекатывать взрывы по опаленной земле. Время замерло. Минуты тянулись часами. Тихо воспламеняли ночь фосфорические всплески ракет.

«Сдавайтесь! Вы обречены на уничтожение! Пощады никому не будет! Еще есть время — переходите на нашу сторону!» Ветер, случайный связной, нехотя шелестя цветными листками, гонял из стороны в сторону угрозы Гитлера. Вначале они приводили нас в ярость. Мы жгли их и рвали в клочья, но вскоре потеряли к ним всякий интерес. Густыми пестрыми стайками опускались они с неба на траву, кустарники, деревья. Порывы ветра не давали им задерживаться надолго и уносили их в море.

Немцы как вымерли — притаились, молчат... Выжидают. Нас ждут. А мы их... Так и сидим друг против друга.

Тишина. Изредка четкие пунктиры пулеметной очереди делят время на секунды, и зеленая трасса, прошивая ночь, роняет обессилевшие пули в сонное море. Тяжко вздыхая, оно лениво накатывает на темный берег осколки луны.

Мелкая прибрежная галька монотонно качает шорохи. Еще с утра, во время боя, привязалась ко мне мелодия старой матросской песни. Целый день прилипали к губам слова: «Раскинулось море широко...»

— Широко, широко... — шепчут ночные шорохи.

Ночь потеряла очертания. Мной овладела дремота. Неудобный окоп на краю обрывистого берега стал уютным, теплым. Рядом, положив стриженые головы на бескозырки и пилотки, под плащ-палатками тихо спали матросы и солдаты. Неподалеку кто-то стонал, произнося во сне несвязные обрывки фраз. Мое расслабленное дремотой сознание поплыло по лунной дорожке и утонуло во сне.

Тишина баюкала, покачивая на волне, время. Изредка, отбивая такт, глухим всплеском ударяла о берег.

Я проснулся. Тяжелые удары разбудили меня. Громко билось сердце. Билось испуганно, тревожно. Билось, предупреждая об опасности. Вокруг прозрачная синяя тишина, а я испугался стука собственного сердца.

Бледные звезды сдвинули ночь к утру. На траве засверкала в холодных искрах росы луна.

Я прислушался к тишине, а сердце, мешая, продолжало стучать. Окружающее воспринималось обостренно — полно и сильно. Из ночи донесся едва уловимый металлический лязг. Его тонкую, как комариный напев, мелодию прихватил с собой из далекой крымской степи теплый, напоенный ароматом трав ветерок. Немцы подтягивали к линии фронта технику.

Сон улетел. Широко глянула темной панорамой грозная реальность. Стерла, смазала блики, шорохи, ароматы южной ночи. Болезненная пустота заползла под ложечку.

Протяжно застонал, не просыпаясь, раненый матрос. Спят бойцы, не знают, что готовит им грядущий день — 226-й день обороны.

Севастополь — последний рубеж, последний клочок опаленной огнем крымской земли. Ни шагу назад. За спиной море — смерть...

Я лежу в холодной траншее у края нашей земли. Рядом матросы, солдаты. Тускло бликует под луной оружие. Завтра бой... В эту ночь ни спавшие, ни бодрствовавшие, как я, не знали, что пронизавшее ночную мглу утро — утро 7 июня 1942 года—будет разбужено третьим, генеральным наступлением врага на Севастополь.

Итак, завтра бой...

Продолжение. Начало в № 1 за 1965 год.



Севастополь после бомбежки

У моих ног в кожаном футляре автомат — мое оружие, но им застрелить никого нельзя. Он заряжен не смертоносными пулями, а кинопленкой, которая, впрочем, может стать и обвинителем, и судьей, и грозным оружием.

Море шумит внизу. Сердце заволокло тоской. О том, чтобы заснуть, нечего и думать. В голове беспорядочно, обрывками возникает знакомое и дорогое — Малахов курган, Пятый бастион, Корнилов...

Памятник Тотлебену после штурма Севастополя



«...Нам некуда отступать — сзади нас море. Помни же — не верь отступлению. Пусть музыканты забудут играть ретираду. Тот изменник, кто потребует ретираду. И если я сам прикажу отступать — коли меня...» Корнилов сказал это своим солдатам за несколько недель до первой бомбардировки Севастополя, за несколько недель до своей гибели. Я пытаюсь связать воедино прошлое и настоящее, понять те закономерности и связи, которые невидимой нитью соединили одиннадцать месяцев первой обороны и эти семь месяцев.

Сейчас, когда бессонница острыми гвоздями вбивает в мозг мысли, особенно зримо встает перед глазами облик города, уже искалеченного и изуродованного, с которым оказался так накрепко, так близко, как ни с одним человеком, связан судьбой, помыслами, самой жизнью...

Я вспоминаю, как мы с Димкой Рымаревым измученные, усталые и грязные добрались наконец до Севастополя, как горячо тогда сияло солнце, густо синели бухты, приветливо кричали чайки, рисуя на синем небе белоснежные зигзаги, и не верилось, что враг завершил полное окружение города и стоит в ожидании под его неприступными стенами. Неужели надеется взять штурмом?

Город нас встретил тогда хорошо — знакомый, родной и в то же время чем-то новый. Может быть, еще более суровый.

Исторический бульвар. Тотлебен. Старые, видавшие виды, заросшие травой и мхом бастионы снова разбужены звоном лопат. Из тяжелых бревен матросы соорудили прочные блиндажи, пулеметные и минометные гнезда, пробили в каменистом грунте глубокие траншеи.

Стройными рядами проходит мимо знаменитой панорамы отряд матросов. Их гулкий шаг четко отдается по парку, и в ритме марша несется песня «Варяг».

...Тяжелой поступью шло время, и каждый шаг — день за днем — оставлял глубокий след — рану на теле города. События нарастали медленно, грозно, и каждое сегодня было непохоже на завтра. Каждый сегодняшний день был настолько насыщен войной, что, казалось, если произвести выстрелом больше — все рухнет, взорвется, не выдержит такого напряжения. Но день уходил в затемнение ночи, и все тот же грозный, неудержимо нарастающий темп войны рос и закалял в своем пламени характеры, мужество и волю людей, и они в кипении этого страшного котла обретали новые качества — бесстрашие, несгибаемость, волю к победе.

И какое бы ни было трудное время и какие бы в голову ни лезли мысли — тревожные, печальные, горькие, тяжелые, одна мысль никогда не приходила к нам — мысль о том, что когда-нибудь немцы будут расхаживать по Севастополю.

КТО ОТВЕЗЕТ ПЛЕНКУ?

...Нас с Рымаревым беспокоило лишь одно—как перебросить снятую кинопленку в целости и сохранности на Большую землю. Доверить кому-либо мы боялись, самим вывозить — совесть не позволяла покидать город в такое время. Тем не менее оборону героического Севастополя хотели видеть на экране миллионы людей.

Севастополь круглосуточно подвергался бомбежкам и налетам истребительной и штурмовой авиации. Связь с Большой землей поддерживалась редко и только в ночное время, да и то с большим риском. За короткое время было потоплено много пассажирских и грузовых кораблей.

— Больше ждать нельзя. Надо наконец решать, кому из нас двоих идти на Большую землю.

Назавтра уходил небольшой караван. Другого не предвиделось. И вообще нас предупредили, что скоро из Севастополя будут ходить только одиночки. И тем не менее Рымарев и слушать не хотел:

— Я не пойду! Понимаешь, просто не мо-гу! Иди, если хочешь, сам...

Повторился далеко не оригинальный спор:

— Так, по-твоему, я могу? Да? Какой же ты негодяй, Димка! Ну и друг мне попался! Как это тебе влезло в голову?!

Разговор состоял весь из междометий, восклицаний.

— Ага! Заело за живое! — злорадствовал мой друг. — Теперь понимаешь меня? Ты не можешь, а я могу, да?..

Этот разговор, чуть не кончившийся дракой, больше подходил мальчишкам, нежели нам — «солидным» морским офицерам, военным кинооператорам. Но так ненавистна для каждого из нас была мысль о том, что придется хоть на неделю покинуть осажденный город, что мы просто теряли самообладание в этом безрезультатном споре, повторявшемся по нескольку раз в день. Последний разговор тоже ничем не кончился, тем более что началась бомбежка и мы оба кинулись снимать... И сгоряча въехали прямо на козле в зону налета.

— Хиба ж дуже мандаринки заглонули, чи шо? Зализли в самое пэкло...

Все обошлось хорошо, только Петро, наш шофер, долго ворчал и журил нас за безрассудство:

— Ще тико начало, а воны в гроб сами лизуть... Найбильший цирк упереди, хлопци охвицеры...

Мы вернулись в гостиницу довольные удачной съемкой и тем, что благополучно выскочили из опасного положения. Глупостей было решено больше не делать, голову не терять, в пекло не лезть.

Да, но вопрос с отправкой пленки остался открытым. Опять назревал безрезультатный спор. А решение нужно было принимать сегодня во что бы то ни стало.



В. Микоша и Д. Рымарев на фронте

— Мы оба не хотим покидать Севастополь, и оба отлично знаем, что, кроме нас, этот вопрос никто не решит. Давай бросим жребий, и чтобы никаких обид не было. Вытянувшему придется беспрекословно подчиниться и везти снятую пленку в Москву или не знаю куда...

— Кстати, эта поездка не менее почетна, чем работа в обороне, — вдруг вставил Димка и широко заулыбался, бликуя очками.

— Так, может, ты добровольно согласишься на эту почетную вахту?

— Нет уж, давай будем тянуть, — ответил Димка, уверенный, что не проиграет.

Я достал из кармана два маленьких костяных кубика с черными точками, которые всегда таскал при себе, как сувенир, и бросил их на стол.

— Какие условия? — спросил Димка и начал протирать очки.

«Значит, волнуется, негодяй!» — подумал я.

— Давай так — кто выкинет большее количество очков, тот остается. На каждого бросает противник оба кубика один раз.

— Ну давай брось на меня первый. — Димка надел очки.

Я положил в алюминиевую кружку кости, закрыл ее рукой и долго тряс, пока Димка не закричал:

— Довольно играть костями на нервах, высыпай.

Кости покатились, и я понял, что проигрываю: Димке выпали на одном кубике пятерка, на другом — шестерка.

— Лучше сдавайся, все равно меньше наберешь.— И Димка, потирая свои большие ладони, расплылся в широкой улыбке.

Очков на обоих моих кубиках было всего три. Я чувствовал, что проигрываю — значит, не судьба мне оставаться. Ну что ж, уговор есть уговор, надо выполнять. Все равно скоро вернусь...

— Ты уж не обижайся, сам ведь придумал эти проклятые кости...

Димка обнял меня за плечи, и мы отправились в редакцию «Красного черноморца» — ужинать...

Рано утром стало известно название корабля, на котором предстояло плыть, — «Чапаев». Тщательно упаковали на случай потопления снятую пленку, обвязали двумя спасательными пробковыми поясами, и я переселился на транспорт.

Отплытие откладывалось со дня на день, вернее, с ночи на ночь. Димку приютил мой друг по обороне Одессы бывший командир крейсера «Коминтерн» капитан 2-го ранга Заруба. Он выделил ему отдельную каюту № 12 на крейсере «Червона Украина», которым теперь стал командовать. «Червона Украина» стояла на бочке рядом с Графской пристанью, и над ее кормой, где помещался камбуз, тучами вились чайки.

Наконец темной осенней ночью — 10 ноября 1941 года — «Чапаев» отдал швартовы и рейс из осажденного Севастополя в Туапсе начался. На борту было много штатских пассажиров — дети, старики, раненые.

И штатских, и военных, и команду вполне устраивал сильный шторм, от которого наш небольшой кораблик вытворял чудеса эквилибристики. Ледяной ветер и жесткий дождь вселяли уверенность в то, что мы пройдем блокаду.

Ветер, холодный туман и непогода действительно помогли нашему рискованному рейсу. Корабль был не военный и не в меру тихоходный. Мало-помалу добрался он до Туапсе и встал на рейде — ждать более сносной погоды, чтобы зайти в порт. Но шторм не унимался еще целые сутки, и мы, голодные и заледеневшие, болтались на открытом рейде, опасаясь каждую минуту нападения немецкой авиации или подводной магнитной мины. За это время я не раз вспомнил слова Димки: «Эта поездка не менее почетна...» Да уж, что и говорить...

Дальше я ехал от Туапсе до Сочи на поезде, который обстреляла подводная лодка. От Сочи на перекладных грузовиках до Сухуми, где был заподозрен как диверсант. Из Сухуми вовремя удрал от военного коменданта на катере-охотнике в Поти. Из Поти на санитарном поезде вместе с ранеными моряками в Тбилиси, где, не отдав честь старшему по чину, блещущему новой формой офицеру-грузину, вызвал его справедливый гнев и тут же был гостеприимно посажен на губу. Через сутки вынужденного отдыха где поездом, где на грузовике я добрался до Баку. Здесь был согрет, накормлен и напоен допьяна кинодрузьями и отправлен военным самолетом до Астрахани. В Астрахани неожиданно повезло — меня устроили лететь вместе с польским генералом Андерсом в Куйбышев. Я быстро добрался до военной столицы на Волге.

Суровый, заснеженный зимний Куйбышев был буквально запружен военными — тыловыми офицерами, интендантами. Тут и там попадались белокурые офицеры в длинных шинелях и конфедератках — поляки. Под Куйбышевом в Бузулуке формировалось Войско Польское.

На каждом углу города вытянулась очередь. В столовых и кафе ничего не было, кроме манной каши. А манная каша была здесь всюду. Но и ее давали по каким-то талонам.

Жил я в просмотровом зале кинохроники, где днем смотрели фронтовой материал, присланный моими друзьями, а по вечерам показывали американские боевики.

Я волновался, торопил режиссера Федю Киселева, вместе с которым мы «складывали» наш материал в первый фильм о Севастополе, а по вечерам от тоски пил водку и играл в очко.

Через две недели фильм был готов. Назвали его «Героический Севастополь».

«Я назвал бы этот фильм волнующей повестью о доблести русских воинов, которая сильнее смерти...» — так начиналась рецензия С. Сергеева-Ценского на наш фильм. За несколько дней до того, как она была написана, он сидел в зале, где шел просмотр фильма, и плакал.

На экране были до боли дорогие улицы и набережные города... Я увидел и пережил заново контратаку Первого отряда морской пехоты...

И вдруг затосковал, как маленький, остро-остро почувствовал, что я где-то совсем не там, где мне надо, просто необходимо быть, и заторопился... Заторопился «домой» — в Севастополь...

ДВЕНАДЦАТАЯ КАЮТА

...На побережье свирепствовал девятибалльный шторм. Но оказию в Севастополь с новым руководителем Черноморской группы капитаном Левинсоном мы нашли. Туда с оперативным заданием отправлялся тральщик. Мы получили на него предписание старморнача.

Я с трудом поднялся в штурманскую рубку. За черными стеклами билась с треском вода. Привык к темноте, и стало видно, как нас догоняли огромные черные волны с бледно светящимися пенными гребешками. Корма принимала тонны ледяной воды,

и вода с ревом катилась по палубе и разбивалась о стальные надстройки и зенитные орудия.

Наш маленький стальной кораблик каждые две минуты глубоко зарывался в черную пучину и снова выравнивался на шипящий гребень. Ветер выл в тросах и с треском рвал брезентовые чехлы на орудиях и пулеметах.

Ночь была такая, как, наверное, в первый день сотворения мира. Казалось, все стихии — и на небе и на море — озверели и решили разделаться с нами...

Вдруг раздался страшный грохот, сотряслась и завибрировала стальная палуба. Мы в страхе выскочили наверх и тут же были накрыты тяжелой ледяной волной. Зажегся зеленый авральный свет. Мы увидели, как по металлической палубе мечутся с оглушительным грохотом две подводные мины. Шторм сорвал их со своего места и бросал из стороны в сторону, ударяя в металлические стенки палубных надстроек... С невероятным трудом и риском очутиться за бортом матросам удалось водворить их на место. На палубе оказалось много повреждений.

Только на рассвете мы вошли в Камышовую бухту. По светло-розовому небосводу, как весенний гром, прокатывалась глухая канонада. Четко отстукивал короткими очередями далекий немецкий пулемет. Мы пересели в катер, и нас помчали в Севастополь. Качка прекратилась, а мы, измученные, стояли на палубе и ждали устойчивого положения на земле.

Вот и Графская пристань с белой колоннадой. Сейчас покажется крейсер «Червона Украина».

— Смотрите! Здесь на крейсере в двенадцатой каюте живет мой друг оператор Рымарев. Скоро я вас познакомлю. Особого склада человек — упрям и прямолинеен, в беде незаменимый товарищ. Странно! Куда это «Червонка» делась?

— Может быть, на дне, товарищ капитан 3-го ранга, — произнес рядом стоявший со мной мичман.

Сердце заколотилось: что же с Димкой?

На месте стоянки крейсера торчали покосившиеся кресты мачт... Это все, что осталось от грозного корабля. Только белые чайки, о чем-то пронзительно споря, тесно сидели на реях потопленного корабля. Мы молча прошли мимо. На сердце стало невыносимо больно.

Впереди Минная. Скорее на берег. Катер так медленно идет... Мое нетерпение не имело границ. Мне хотелось броситься в воду и поплыть к берегу, чтобы скорее узнать о судьбе друга. Наконец мы выпрыгнули на пирс. Я, как одержимый, бросился в редакцию «Красного черноморца» и... на пороге встретил Димку! Он шел мне навстречу, собираясь уходить из редакции.

Нечего и говорить о радости нашей встречи и о том, что, выражаясь на профессиональном операторском языке, впервые в жизни мы увидели друг друга не в фокусе.

— Где же ты теперь живешь?

— Как видишь,— Димка показал никелированный ключик с выбитой на ушке цифрой «12». — Числюсь в каюте на крейсере, а он на дне Южной бухты...

— Брось шутки шутить! Нам с Левинсоном пора уже на якорь становиться...

— Хороши шутки!.. — обиженно произнес Рымарев, крутя перед моим носом длинным сверкающим ключиком.

— Все же, где ты теперь ночуешь?

— Пока — здесь,— Димка показал на здание редакции. — Но это временно. Занимаю койку уехавшего в командировку писателя Ряховского.

— Может быть, в гостинице обоснуемся?

НАША ШТАБ-КВАРТИРА

Гостиница «Северная» на Нахимовском была почти пустой, и мы превосходно в ней устроились. Вскоре к нам присоединились поэт Алымов, писатели Соболев, Соловьев, Лагин, Сажин, композиторы Мокроусов, Слонов, Макаров, художники Решетников, Сойфертис, Дорохов.

Гостиница превратилась в творческий штаб-квартиру одетых в военную форму представителей литературы и искусства.

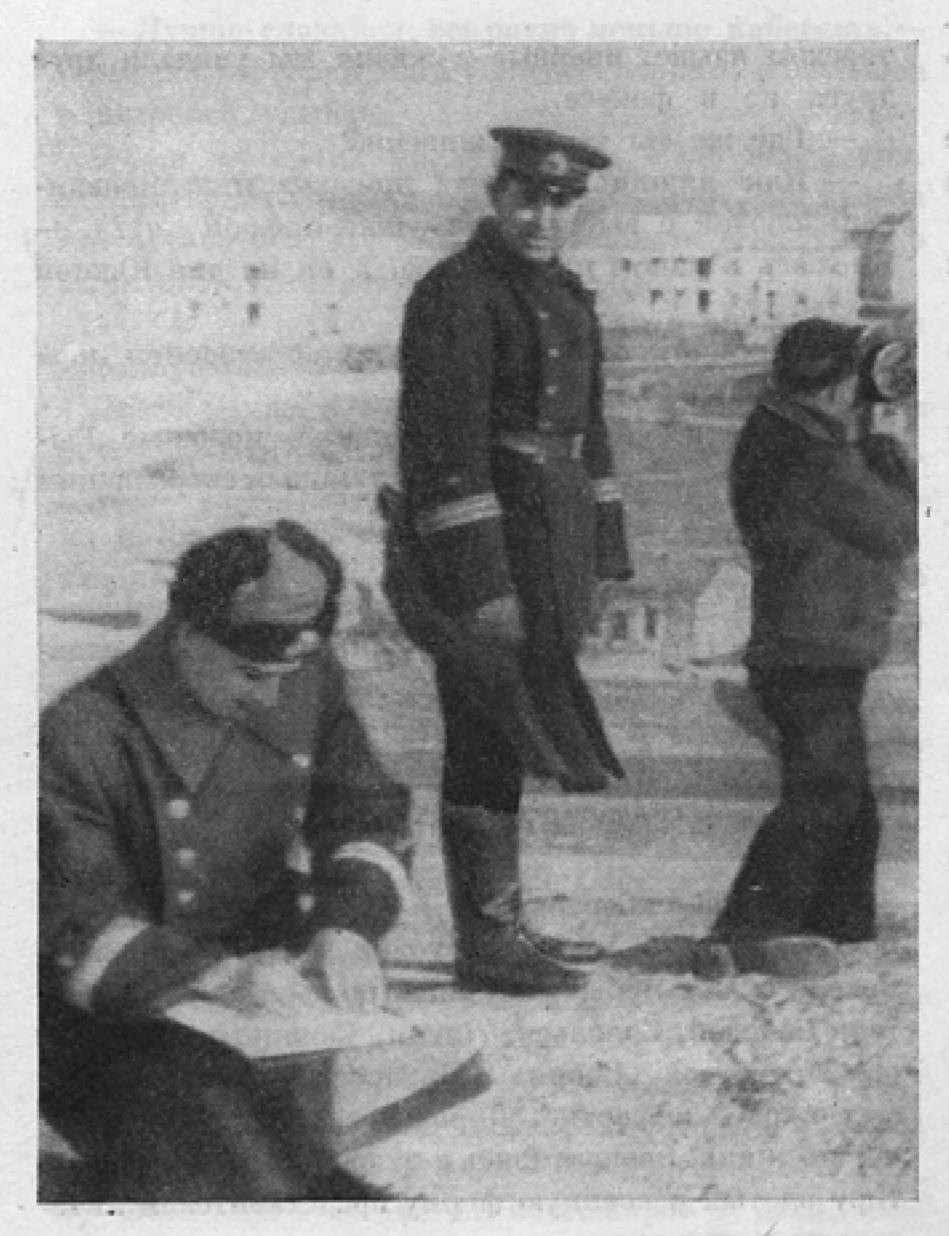
Единственный, с кем я встречался до Севастополя, был художник Федя Решетников. Мы подружились с ним на «челюскинской эпопее». Федя в то время был в лагере Шмидта первым заводилой. Тогда он еще был комсомольцем и работал библиотекарем при экспедиции. Он руководил физкультурными зарядками в лагере, организовал струнный оркестр, регулярно выпускал стенгазету.

В прошлом Федя был беспризорником и к Шмидту попал «зайцем». На корабле его обнаружили в море, далеко от родных берегов, когда вернуть его уже было невозможно.

Кроме него в гостинице жили его друзья Сойфертис и Дорохов.

Мы очень сдружились и часто выходили на «охоту» вместе: я с камерой, Решетников с мольбертом, Сойфертис с блокнотом.

Вечерами мы собирались все вместе. Делились впечатлениями, пили мандариновый спирт, горевший в стаканах — когда его зажигали — голубым пламенем, слушали новые песни своих друзей — композиторов Чаплыгина, Мокроусова, неразлучных, всегда веселых приятелей Слонова и Макарова. Совершенно разные, не похожие друг на друга, они воспринимались нами как одно нераздельное целое.



Л. Сойфертис и В. Микоша на «охоте». В центре командир батареи № 10 М. Матушенко

Не было недостатка и в поэзии. Ее представители — веселый, остроумный, общительный Ян Сашин и сухопарый, длинный, похожий на мрачную птицу Сергей Алымов — были нашими любимцами.

Особенно много времени я проводил с Алымовым. С ним можно было совершенно спокойно молчать. Мы ходили по набережной, по берегу моря и молчали, только изредка перебрасывались короткими фразами. Он все время думал о чем-то своем — иногда мрачно и сосредоточенно, иногда весело. Он был намного старше меня — в Севастополе мы отметили его пятидесятилетие, но с ним было удивительно хорошо. Весь он был какой-то свой — простой и близкий. Он великолепно знал и понимал человеческую душу, особенно матросскую душу, и моряки любили его и тянулись к нему, несмотря на его внешнюю сухость и мрачность. Стихи свои он читал мастерски — без авторской восторженности и дилетантского завывания. Простые и незатейливые, тогда они были особенно понятны и дороги нам.

Так стабилизировалась наша жизнь в осажденном городе.

После первого штурма, порядком измотавшего врага, севастопольцы обрели уверенность в себе и почувствовали свою силу.

Шло второе наступление на Севастополь.

Все мы, обитатели гостиницы, еще с большим рвением делали свое дело. Работали много. Но работать было интересно — рядом были умные товарищи, преданные друзья...

Десятая батарея капитана Г. Александера и его отважных друзей М. Матушенко и А. Лещенко остановила немецкую атаку в районе Мекензиевых гор. Наступила короткая тишина.

ОБРАЗ ВОЕННОЙ ВЕСНЫ

После удачной съемки по ходам сообщения я возвращался от Александера. Вышел наконец из зоны прямой наводки немцев, пробежал, согнувшись, зеленую ложбинку и оказался в густом белом, как в инее, яблоневом саду. На меня пахнул сладкий, медовый аромат, и я прилег на зеленой траве под снежным навесом. Голова закружилась от свежего воздуха. Я только что выбрался из сырых и темных казематов батарей, и весна подействовала на меня, как молодое вино, — ударила в голову.

...В Севастополе шла бомбежка. Воздух был таким чистым и гулким, что я услышал даже, как на Корабельной дали отбой воздушной тревоги. Гудок мелодичной нитью протянул звук сквозь синеву и цветы и замер, растаяв где-то за Мекензиевыми горами. Запела, прыгая с ветки на ветку, маленькая с розовым брюшком птичка: «Пиик-ци-ци, пиик-ци-ци»... В этот момент снова раздался выстрел. Он резанул как-то особенно сильно, звонко... Птичка перевернулась на ветке и с тревожным писком комом упала в траву, но тут же вспорхнула и улетела прочь...

Выстрел раздался сверху, словно на ветке рядом с птичкой кто-то сидел. Теперь я уже не думал, что мне приснился выстрел. Тихонько встал, пошел в направлении выстрела. Идти далеко мне не пришлось — низкий женский голос грозно и настойчиво скомандовал:

— Стойте, капитан 3-го ранга, ни шагу вперед! Черт вас здесь носит... Обнаружат меня из-за вас... Идите обратно и ждите там. Я скоро спущусь.

Я, ничего не понимая, стоял в нерешительности.

— Вы что — глухой? Не слышали?

Я послушно отошел на свое место и сел в траву.

Прошло около сорока минут, и снова загремел выстрел. Потом я увидел идущую мне навстречу девушку в пилотке, с оптическим полуавтоматом через плечо. Она шла тонкая, стройная... Накинутая на ее плечи плащ-палатка задевала за ветки.

— Лейтенант Павличенко, — сказала подошедшая, приложив к пилотке тонкую руку. — Не обижайтесь за грубость. Вы мне чуть не испортили всю засаду... Место здесь какое, а? — Она села со мной рядом.

— Ну что же, перекур! — Только сейчас я увидел ее лицо.

...Пилотка была так к лицу и так хорошо подчеркивала его тонкий овал... Ее спокойные глаза смотрели на меня иронически, но с интересом.

— Что это у вас за штука? — показала она взглядом на аймо.

— Вроде вашей.

— Кино... Вы кинооператор, да? — Она с еще большим интересом стала меня расспрашивать о моей работе.

Я смотрел на нее — молодую, красивую — знаменитого снайпера Людмилу Павличенко—и своим глазам не верил.

— Знаете, Людмила, у меня есть заявка из Москвы — снять вас за «работой» для киножурнала, но найти вас никак не удавалось. Вы всегда в засаде...

— Да, это верно, почти всегда, и никто не знает, где моя засада. Вы нашли меня, наверное, случайно, так ведь?



К. Ряшенцев, С. Алымов, В. Микоша

— Будем считать, что мне повезло, а поэтому прошу вас, лейтенант, обратно на дерево, в засаду, а я приспособлюсь и сниму вас, как весеннюю птичку на ветке.

Людмила засмеялась весело и звонко, как девчонка. Осторожно маскируясь, она пробралась на крайнее дерево, удобно устроилась в развилке веток, прильнула к оптическому прицелу... Так я все и снял — как она шагает в больших кирзовых сапогах, как цветущие ветки задевают за плащ-палатку, за дуло полуавтомата... Я снял крупно ее лицо сквозь яблоневый цвет, в ее облике — пилотка, большие глаза, брови, решительно и строго сведенные у переносицы,— во всем этом было что-то знакомое и далекое... Потом я подумал, что у пилотки не хватает кисточки, и понял, что Людмила чем-то очень похожа на девушек героической республики. Вот таких видел я в кинокадрах Кармена и Макасеева.

Людмила забыла обо мне и обо всем на свете. Ее зоркие глаза превратились в огненный меч мести — за убитого рядом с ней мужа, за всех других погибших...

Я сидел на другом дереве недалеко от нее и держал ее на прицеле своего «автомата». Так мы, два снайпера, провели остаток дня, и под вечер оба вышли из засады...

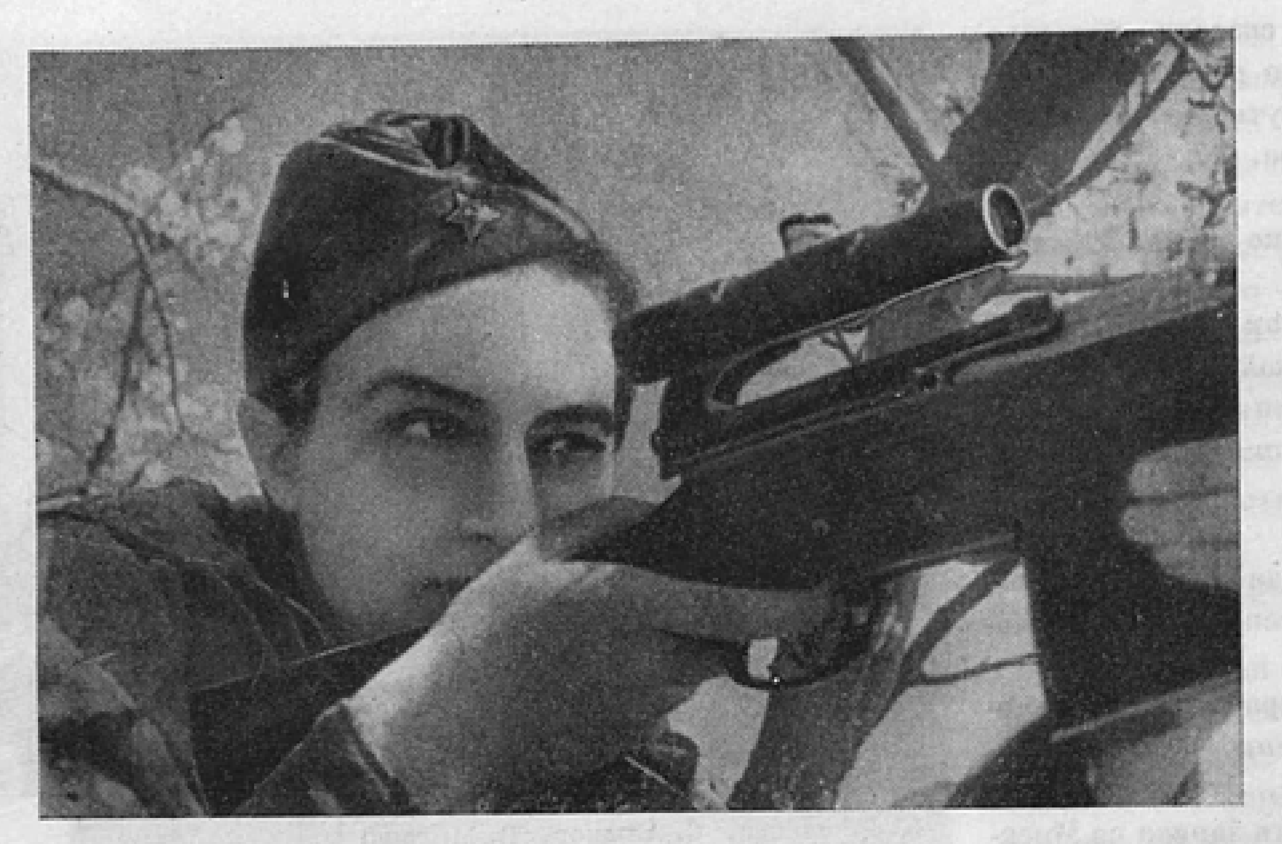
Мы шли до Севастополя пешком. Нас окружал вечер...

Людмила рассказывала о себе. По небу летели журавли и бросали нам вниз обрывки своего птичьего разговора...

Над Севастополем баражировали «ишачки», и гул от их моторов напоминал пчелиное жужжание.

Г. Александер в боевой рубке





Людмила Павличенко «на охоте»

ДЛИННОЙ ПАНОРАМОЙ

Еще один день, не помню какой по счету, начался с тишины...

Как всегда мы проснулись около шести часов утра. То ли привычка, то ли тишина повлияла на нас, не знаю — беспокойная тревога закралась во сне в наши сердца, и, проснувшись, мы уже были наэлектризованы ею до предела.

Я уже несколько раз пытался проверить свое душевное состояние перед опасностью. Мой организм, как барометр, заранее подавал сигнал — меня охватывало совершенно непонятное волнение, от которого я не находил себе места. Мне немедленно хотелось броситься куда-нибудь сломя голову. Такое состояние не раз спасало нам жизнь. Это хорошо знали Димка, и Левинсон, и Сойфертис, и другие...

Снова на Корабелке заныл гудок Морзавода, и отрывистые клочки тревоги полетели в прозрачную крымскую даль... Мы идем вперед. Четко стучат по камням кирзовые сапоги. Над городом заполыхал пожар. Я взглянул на Людмилу— она шла и о чем-то, нахмурив брови, думала. Я хотел спросить ее, что она будет делать после войны, пойдет ли обратно в Киевский университет заканчивать исторический факультет или... Но в это время близко начали рваться мины, и нам пришлось залечь в снарядную воронку...

— Говорят, на войне самое безопасное место воронка от снаряда. Правда это?

— Правда, но только это относится к тому орудию, которое послало снаряд. Второй и третий снаряды никогда не лягут в ту же самую воронку, но от других батарей мы не гарантированы нисколько.

Скоро артналет переместился дальше, и мы снова зашагали вперед.

Мы распрощались на Графской пристани.

Пахло морем, медом и порохом. Людмила шла по набережной легкой, энергичной походкой, быстро удаляясь от меня. Я подумал, что если искать образ военной весны, то не найдешь ничего выразительнее этой девушки в развевающемся плаще.

Когда наутро заголосили зенитки и береговые батареи, знакомые, на которых я бывал и «прислугу» которых хорошо знал, и незнакомые, на которых я еще не успел побывать, я подумал, что в этом говоре тонут не частые, но меткие выстрелы встреченной мной вчера Весны.

На этот раз ничего не случилось. Нас срочно вызвал на аэродром командующий авиацией Севастопольской базы генерал-майор Остряков. Мы часто наезжали в его хозяйство и любили генерала за хорошее душевное отношение к нам, кинооператорам, за помощь в работе. Он зря без особой надобности к себе на Херсонес не вызывал — значит, будет интересная работа.

Об этом мы узнали еще вчера вечером во время ужина в редакции газеты «Красный черноморец». Сидя за стаканом чаю среди наших друзей-корреспондентов, мы делились свежими впечатлениями за прошедший день. Нам с Димкой повезло—мы познакомились с командиром 35-й батареи — капитаном А. Лещенко и провели у него целый день, снимая боевые будни артиллеристов. Командир батареи, хорошо понимая цель и задачи нашей работы, предоставил нам все возможности для съемки. Тяжелые стволы орудий, сотрясая землю, залп за залпом гнали металл на голову врага. Стремительные языки пламени обуглили почву вокруг башен. Стиснув зубы, снимали мы, еле удерживаясь на ногах от порывов горячего ветра...

Ужин затянулся. В кругу товарищей на сердце становилось теплей и спокойней. Редакция заменила родной дом. Каждый рассказывал свои невеселые впечатления дня. А любой из дней осажденного Севастополя стоил многих, многих дней обычной человеческой жизни...

Пора было расходиться, но расставаться не хотелось — кто знает, что будет завтра?

У нас с Димкой и Костей* завтра серьезное испытание на Херсонесе.

— Владик,—вдруг неожиданно попросил Димка.— Давай бросим кости. Кому из нас выпадут две шестерки — тому каюк завтра...

— Да что ты, милый! Зачем? Все это чепуха...

Но Димка уперся, покраснел.

—Ты что — боишься? Струсил? Не ожидал от тебя,—вдруг совершенно серьезно проговорил Рымарев.

— Ну ладно, если уж на то пошло — бросай кости и на меня и на себя. Сам.

Димка положил кости в алюминиевую кружку, прикрыл ладонью и долго тряс. Подошли любопытные.

— Бросаю на тебя, Микоша!— громко крикнул Димка и выкинул кости из кружки на стол...

Два костяных кубика покатились по столу и остановились на тройке и пятерке.

— Бросай теперь ты на меня.

— Нет уж, сам затеял — сам и бросай.

Димка опять долго тряс кружку, гремя костяшками над головой.

— Бросаю на себя!

Оба кубика остановились на шестерках...

Раздался дружный хохот. Димка помрачнел:

— Мне завтра каюк...

— Да брось ты! Как тебе не стыдно!

— Ну хорошо, Володя,— обратился Димка к Апошанскому**. — Брось теперь ты на меня.

Володя рассмеялся:

— Ну давай — у меня легкая рука.

Почти не перемешивая кости в кружке, Володя высыпал их на стол.

Все притихли — на стол выпали две шестерки. Димка побледнел. Поднялся шум, смех. Все старались успокоить Рымарева, но вечер был для нас испорчен, и мы пошли домой мрачные.

Чтобы успокоить друга и как-то поправить настроение, мы с Костей стали уговаривать Димку не ехать завтра с нами на Херсонес.

— А что обо мне подумает генерал Остряков, если узнает, что я не приехал?

Долго мы уговаривали его и наконец убедили. Мы с Костей поедем на Херсонес, а Димка завтра будет сопровождать генерала Хренова в новый укрепленный район на Сапун-горе.

Рано утром мы с Костей «оседлали козла» и понеслись на Херсонес, а Димка сел в эмку генерала Хренова и поехал снимать новые саперные укрепления Севастополя.

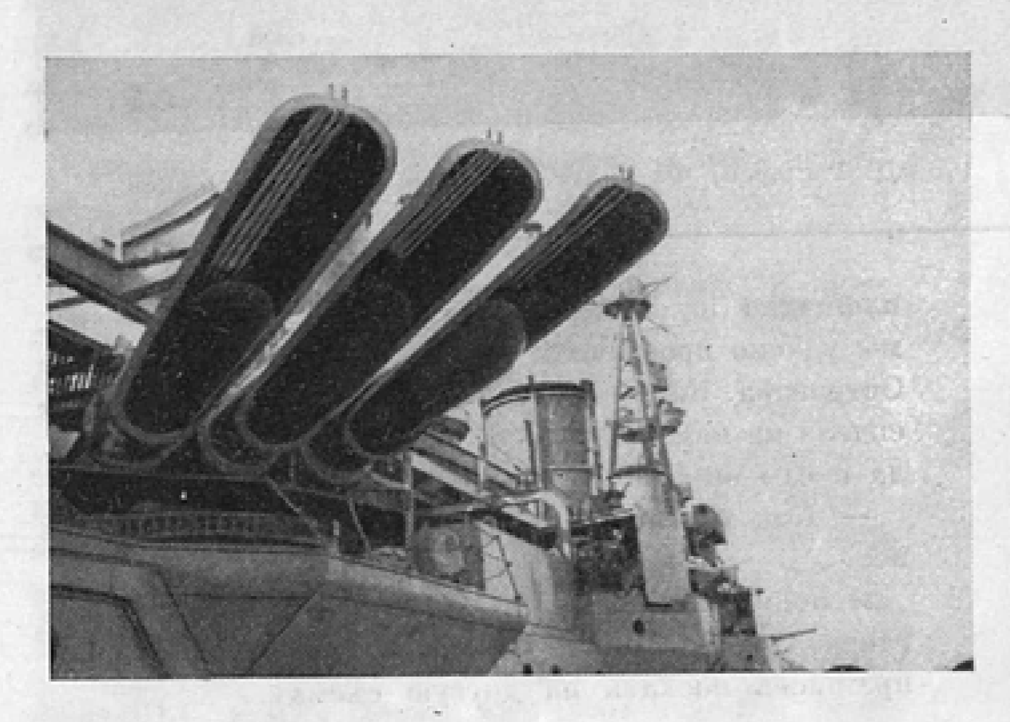
Еще не доезжая до аэродрома, мы услышали громкие резкие звуки взрывов. Немцы били по взлетной

* К. Ряшенцев — ассистент операторов.

** В. Апошанский — корреспондент газеты «Красный черноморец», погиб в 1944 году.



Капитан А. Лещенко в боевой рубке батареи № 35



Перед торпедным залпом

Накануне немецкого наступления на Сапун-гору. Слева полковник П. Горпищенко, справа генерал А. Хренов





Д. Рымарев, Ф. Радус, В. Микоша, К. Ряшенцев

площадке из тяжелых орудий. Улучив момент, мы удачно проскочили на КП и встретили генерала Острякова. Как всегда он был чисто выбрит и форма сидела на нем как-то особенно элегантно и красиво, да и сам он был молод и красив.

— Как хорошо, что вы прикатили. А почему не все?

Я подумал, что кто-то из журналистов рассказал генералу о вчерашнем. И все же сказал, что Рымареву пришлось поехать на другую съемку.

Штурм Севастополя



В этот день предстояло много вылетов. Немцы лупили по взлетному полю, и, несмотря на это, наши самолеты должны были взлетать и садиться. Генерал рассказал нам о предстоящих операциях и напоследок сказал:

— Прошу об одном — быть максимально осторожными и внимательными и зря не рисковать. В остальном я на вас всецело полагаюсь. Я знаю, что вы стреляные воробьи, но тем не менее благоразумие еще никому не помешало. А пока рекомендую хорошо подкрепиться. Марш в кают-компанию...

Мы не заставили себя долго ждать и после завтрака в сопровождении Героя Советского Союза Федора Радуса и штурмана Павла Сторчиенко отправились в их капонир.

Перебегая от одного блиндажа к другому под оглушительный грохот разрывов, мы удачно добрались до каменного укрытия, в котором бортмеханики прогревали двухмоторный бомбардировщик комэска майора Радуса.

Молодой, огромный, атлетического сложения Федя Радус натянул на себя легкий летный комбинезон, и когда все молнии были закрыты, он вдруг снова расстегнул одну из них, быстро отвинтил геройскую звездочку и орден Красного Знамени, вынул из кармана документы, передал все бортмеханику и полез в кабину.

— Павел,— крикнул он из окна самолета,— ты ничего не забыл?

— Нет, кроме сводки, все есть. Да вот и она...

Павел положил сводку в планшет, снял со стены капонира ракетный пистолет и подошел к нам с Костей:

— Ну пока, дорогие...

Он стоял перед нами, молодой, красивый, рослый, улыбающийся... И вот этот человек с открытой светлой улыбкой будет прокладывать среди огня путь для всей эскадрильи скоростных бомбардировщиков. Каждый вылет — игра со смертью. Страшно, черт возьми!..

Павел помахал рукой и присоединился к Федору. Я полез на конек капонира, а Костя остался внизу — у выхода. Я уже пробовал снимать с этой точки, но неудачно — из-под ног покатился камень, и момент, когда самолет выныривал из ангара, я пропустил.

Поднялась в небо ракета. Заревели моторы. Задрожал капонир. К голосу моторов присоединился голос моей камеры.

Длинной панорамой я снял, как стремительно вырывается из-под каменной крыши, на которой я стою, самолет, как, набирая скорость, окруженный и справа и слева разрывами снарядов, взмывает он вверх и как в небе к нему присоединяются другие.

Эскадрилья, целая и невредимая, завершает круг над Херсонесом. Я перестевил объектив, поме-

няв на телевик, и начал снимать прохождение эскадрильи мимо маяка. Вдруг совсем близко раздался сильный взрыв. Меня качнуло волной, и что-то со звоном задело камеру. Боясь свалиться от взрывной волны, я присел на конек капонира. Снизу что-то кричал Костя, но понять его было невозможно — новые разрывы заглушали все.

— Владик! Ты уронил объектив!.. — наконец прорвался голос Кости.

— Какой объектив? Он у меня в кармане! Слышишь, в кармане!

Объектива я действительно не ронял. Но заводя пружину, я случайно увидел, что объектива нет. Остался только алюминиевый тубус, наискосок срезанный осколком снаряда. Вспомнилась вчерашняя игра в кости. Предчувствие не подвело Димку. Опасность была реальной, если на минуту представить его рядом со мной во время этой съемки, а мы всегда в трудные минуты снимали рядом — плечо к плечу.

На Херсонесе мы оставались до вечера. Нам повезло — сняли много редких и неожиданных кадров из жизни небольшого коллектива летного подразделения, отрезанного от основных сил нашей армии.

Сняли благополучное возвращение эскадрильи майора Радуса. Бомбардировщики садились один за другим, удачно минуя выраставшие на пути посадки оранжевые рощи разрывов. Порой густое облако пыли скрывало самолет, и мы с бьющимся сердцем ждали его появления, но, слава богу, все кончилось хорошо. Тревоги остались позади.

— Спасибо вам, друзья! Не забывайте моего совета: внимание и осторожность! Прощайте! Привет Рымареву!

— Оце генерал! Усим генералам генерал! Генерал-чоловик, а не генерал-майор! Оце наше ему звание! Як воно пидходе?! — радостно изрек Петро и, нажав на стартер, весело крикнул:— Охвицеры, тримайсь!

●

Поздно вечером мы снова встретились в редакции «Красного черноморца». Димка был жив, здоров и весел. В ответ на наш сенсационный рассказ он рассмеялся:

— Я в этот момент сидел верхом на невзорвавшейся тонной бомбе замедленного действия, извлеченной из-под КП.

А мы-то думали, что отправили друга в безопасное место! Генерала Хренова с полпути вернули и повезли руководить операцией по обезвреживанию бомбы.

В тот момент когда с моей камеры осколком сорвало объктив, Димка снимал, как саперы отвинчивали смертоносную капсулу. Она могла сработать в любую секунду.

— Вот так-то! — закончил Димка, и мы приступили к ужину.

На прощание, прежде чем расходиться по домам, все же нашлись охотники изведать свою судьбу на завтра. Пришлось одолжить им кости, но злополучная шестерка ни разу никому не выпала...

— Товарищи! Внимание! — в кают-компанию вошел Володя Апошанский. Всегда веселый, улыбающийся, сейчас он был строг и сдержан. — Сегодня погиб наш любимый генерал-майор Остряков.

СВАСТИКА НА ДНЕ

— Тихо! Хриц идет над морем! — негромко и спокойно произнес рыбак, с которым мы вышли однажды в море. Бреющим полетом шел «мессер». Мы сняли его над морем вместе с нашими рыбацкими лодками. Я видел в прозрачном колпаке пилота. Он смотрел вперед и даже не оглянулся на нас.

Прошло около часа. Наши старики рыбаки заканчивали свое дело. Улов был хороший. И мы сняли все, что наметили, и даже больше.

— Ложись!!! — крикнул снова старик. В небе появилось сразу несколько истребителей. Началась воздушная карусель.

— Трое на трое! Им не до нас, будем следить! — Димка зарядил новую бобышку. В воздухе напряженно гудели моторы. Не успел Димка вынуть камеру из мешка, как один из самолетов, неизвестно чей, взорвался в воздухе. Падающие обломки и столбы воды нам все же удалось схватить на пленку.

— Дымит! Горит «мессер»! Снимай, снимай скорей!! — заорал Димка, как сумасшедший, наце-

Свастика на дне





Катера-охотники на боевом курсе

ливаясь на самолет. Я услышал шум камеры, но знал, что завода пружины хватит только на пятнадцать метров, ждал пока кончится завод Димкиного автомата. Я начал снимать в тот момент, когда камера друга умолкла, а немецкий летчик у самой воды выровнял машину и стал сажать ее у берега на воду.

— Дима! Начинай ты! — Мой аппарат умолк. Кончилась пленка. Но работала камера моего друга. «Мессер» очень удачно приводнился. Он поднял каскады брызг и остановился у берега — недалеко от рыбачьей стоянки. Пилот выскочил на фюзеляж, но тут же его самолет скрылся под водой. Немец поплыл к берегу. На этом съемка прекратилась.

Мы, как одержимые, выхватили весла у стариков и стали грести что есть силы к рыбачьей стоянке. Нас беспокоила только одна мысль — куда делся летчик? Удрать ему некуда, спрятаться трудно. На берегу осталось несколько старых рыбаков.

— Не перестреляет он ваших там? — спросил я их.

— Кишка тонка! Как бы наши там не перестарались! Живьем его, подлеца, надо брать!

— Жаль, Петро в машине спит, а то он дал бы ему жару!

Когда мы подгребли к берегу, то увидели в прозрачной воде на дне целенький «мессершмитт». Рядом лежали шлем, перчатки с крагами и ракетный пистолет. На берегу никого не было. На горе стоял Петро и кричал нам что есть мочи:

— Бачили, як вин тикал?

— Что? Убежал, да?

— Та ни! — Мы ничего не могли понять. Петро хохотал и не мог от приступов смеха говорить. Наконец все стало ясно и понятно. Когда пилот подплыл к берегу, на него тут же насели старики и, чтобы он не удрал, спустили с него летный комбинезон до самых колен. Немец оказался спутанным. Тогда ему связали руки и, освободив ноги, тихонько подталкивая в спину, погнали в гору. А там гостя ждали наши разведчики.

Мы успокоились. Сняли сверху лежащий на дне «мессер», как живая, извивалась на крыльях свастика...

— Давай поможем рыбакам вытянуть его на берег. Только как?

— А что если нам донырнуть до него, кажется, совсем не глубоко. Нырнем, а? — предложил я Димке.

— Это для нас, брат, пара пустяков. — Димка принялся снимать китель. Рыбаки принесли длинный трос с кошкой на конце и стояли в раздумье.

— Ну, что замерли? Давайте конец, я нырну и закреплю его там, а вам останется вирать его на берег, — сказал Димка, обращаясь к рыбакам.

— Ну, ну, герой! На вот, держи и сигай! Туточки здорово глыбко будет! Не потопни! — напутствовали рыбаки.

Надо отдать Димке должное — нырял и плавал он не хуже лягушки.

Все наши попытки, и его и мои, ни к чему не привели. Расстояние под водой оказалось намного больше, чем выдерживали легкие. Я совсем близко видел перед глазами паучью свастику. Она еще больше корежилась и извивалась под слоем воды, пронизанной солнцем.

Вынырнув, я даже содрогнулся — какое-то гадливое чувство охватило меня под водой, и я выскочил оттуда как ошпаренный.

— Что с тобой? Тебя укусил кто-нибудь? Чего ты испугался?

Я объяснил свое самочувствие...

— Ты знаешь, со мной то же самое! Противно... — Димку передернуло.

— Эх вы! Нырки! Нырнем, нырнем! А кишка тонка! — сказал один из рыбаков, и старики отчалили на свою стоянку за скалой.

— Под душ бы — отмыться от этого поганого паука, — ворчал Димка, одеваясь. Но не успели мы одеться — прилетел новый «мессер». Сбросил две бомбы и начал строчить из пулеметов. Снова пришлось нам нырять, как только истребитель захо-

дил на пике — теперь вынужденно. Упрямый фриц пока не израсходовал боезапас, строчил по воде.

— Ну вот, не так накупались, как нанырялись! На все лето под завязку!

Наверху снова показался Петро и замахал нам рукой. Там нас ждал офицер. Он просил снять допрос пленного летчика.

Горячий ветер свистел в ушах — Петро умел нажать на газ. Вскоре мы въехали в разрушенный поселок. Здесь стояла на отдыхе резервная часть. Вдали шумела небольшая, но плотная толпа женщин. Мы подъехали, встали в газике на сиденье и увидели в центре мокрого пилота и двух конвоирующих его солдат, они пытались отбить немца от наседавших баб. Он стоял бледный, рыжий, растерянно блуждал глазами. Перед его носом рассвирепевшие женщины махали кулаками и орали все сразу, стараясь перекричать друг друга, выкрикивая самые отборные ругательства.

С большим трудом нам всем вместе с Петро удалось отбить насмерть перепуганного пленного летчика от разъяренной толпы.

Мы увезли его в штаб. Он оказался сыном немецкого художника Тамма.

Когда после съемки допроса Петро мчал нас в Севастополь, Димка, протирая запотевшие очки, говорил:

— Никак не пойму... Один художник пишет море на радость людям, а у другого сыночек расстреливает это море и этих людей...

ПРЕРВАННАЯ СИМФОНИЯ

...Немцы все ближе и яростней наседали на Севастополь. От города остались руины. Редкие уцелевшие домики выглядели странными островками жизни.

Однажды меня вызвали в Военный совет Черноморского флота.

— Вашей киногруппе надлежит перебазироваться в Туапсе, — строго посмотрев на меня, сказал контр-адмирал.

— Завтра в 22 часа 00 минут надлежит явиться в Камышовую бухту на тральщик «N».

— А как же Севастополь останется без оператора?

— Приказы командования не обсуждаются! Положение очень серьезное, и мы не сможем в дальнейшем вам всем гарантировать, если останетесь живы, переброску на Большую землю. Сколько вас?

— Два оператора, два ассистента. Разрешите, товарищ контр-адмирал, хоть одному оператору остаться в Севастополе.

Немного подумав, контр-адмирал согласился.

— Только предупреждаю еще раз — никаких гарантий на возвращение не даю. Решите сами, кто из вас останется, и доложите мне рапортом сегодня же. До свидания! Желаю успеха. Будьте осторожны и не лезьте на рожон. Плетью обуха не перешибешь.

Мы устроили небольшое совещание. Нас было трое. Левинсон и Короткевич недавно ушли на Большую землю со снятым материалом.

Мы долго спорили. Ребята придерживались мнения, что если уходить, то всем, или всем оставаться. Но приказ командования об оставлении одного мы не имели права нарушить.

— Итак, друзья, вы отправитесь на Большую землю. Если Левинсон с Короткевичем сумеют вернуться, то пусть для этого добиваются специального разрешения от министра ВМФ.

Ребята начали торговаться, возражать, но у меня шансов было больше.

— Ага, Димка! Теперь ты у меня в руках! Помнишь, дорогой, как в ноябре тебе удалось отправить меня на Большую землю?.. Теперь твоя очередь — без всякого жребия. А так как ты честный и порядочный человек, то сопротивляться не посмеешь. Итак, забирай Костю—и ни пуха ни пера. Чего так смотришь укоризненно — разве я опять не прав?

— Ты прав. А смотрю я на тебя не укоризненно, а боюсь за тебя, дурака. Надеюсь, честно говоря, только на твое дикое везение. Ну, прощай, мой дорогой...

Пока Димка протирал очки, мы попрощались с Костей. Счастливого вам плавания! Передайте привет и поклон Большой земле!

Так проводил я их в дальний и опасный путь. Ушли они в ночь, а я остался один, и тоска крепко схватила меня за горло.

На передовой в районе батареи № 30





Последние дни Севастопольской обороны

На другой день под вечер, не вынеся одиночества, я отправился навестить своих знакомых в Косой переулок.

На месте маленького домика зияла огромная от тонной бомбы воронка, на дне лежало разорванное малиновое одеяло. Неужели это все, что осталось? Успели или не успели мои друзья спрятаться в убежище? Я сел на краю воронки, и ночь застала меня на том же месте, на котором оставил вечер.

Сколько я просидел наедине со своими мыслями — не знаю. Меня окружала влажная жирная темень. Наконец, поборов нахлынувшую лавину тоски, я пошел по Большой Морской и Нахимовскому, расчищенным от завалов, свернул по вытоптанной среди битого ракушечника тропинке и стал подниматься в гору. Этот путь я изучил и мог пройти с завязанными глазами прямо до гостиницы.

Тропинка виляла, иногда круто сворачивала назад, но была намного короче обычной дороги. Мой путь освещали кроме ярких мерцающих звезд периодически вспыхивающие дрожащим фосфорическим светом вражеские ракеты. Они на короткий миг выхватывали из чернильного мрака фантастические, застывшие в нагретом воздухе скелеты домов и обгорелых акаций. Я шел окруженный вздрагивающей тишиной.

Мои мысли были далеко, далеко... Аромат акации увел меня в Одессу 21-го года. Я вспомнил детство, страшный путь из голодного Поволжья в теплушке к теплому морю. Черноморскую улицу. Наше житье в конфискованном богатом особняке над самым морем. Широкая веранда, увитая виноградом, а за ней сверкающая синева. Я впервые увидел море и сначала не поверил, что вот так может быть на самом деле, что можно крупный виноград срывать губами прямо с лозы и быть наконец сытым и не хотелось больше есть.

Правда, я тогда не совсем этому верил, боялся «проснуться». Мне казалось, я сплю и вижу чудесный сон. Да и было чему удивляться. На Волге был голод. Нас с мамой и младшим братишкой вывезли в Одессу голодными, умирающими. И вот мы попадаем в рай. Белый хлеб, душистые акации, синее море и непривычный шум набегающих на берег волн.

Мной настолько овладели воспоминания, что я незаметно для себя остановился, присел на теплые каменные ступени разрушенного дома...

Одесса, Киев, Саратов, Москва и снова Одесса, но не лазурная, веселая, а обожженная огнем войны — страшная, умирающая...

Война... Какая нелепость! Мои мысли спутались, потерялась первоначальная нить, и я вернулся в настоящее.

Подул теплый ветерок. Его порыв зашелестел жестью где-то наверху среди груды развалин... И вдруг раздался прерывистый звук музыки. Что это? Ожил где-то в руинах уснувший динамик? Новый порыв ветра скрепил его рваные звуки в один, и полилась мелодия, ритмичная, тревожная...

Меня не удивило происшедшее — музыка в темном разбитом городе. Меня удивил ее необычный характер, ее необычайно тревожный, нарастающий на фоне тонкого соло трубы ритм. Я почувствовал в нем шаги — четкие, упрямые, тяжелые. Шаги идут по ночному Севастополю, сокрушая все на своем пути, а труба ведет и ведет их все дальше и дальше, вонзаясь глубоко в сердце.

Что это? Марш смерти? А может, это немцы победно входят в поверженный город?.. Нет! Нет! Никогда этому не бывать! А труба рассыпает по телу озноб. «Та-та татата та-та татааа... Та, та, та, татат»... Я сидел ни жив ни мертв. По спине бегали даже не мурашки, а черт знает что.

Да, это только фашисты могут так шагать. Я теперь ясно слышу жесткий, кованый шаг завоевателя. Он идет по священным руинам, и эхо его шагов больно ранит сердце.

Звуки трубы и четкий нарастающий рубленый ритм барабанов ворвался в душу, и не было сил противостоять ему. Меня охватил ужас. Передо мной возникла мрачная картина покоренной врагом Родины. Музыка прорывалась сквозь ночь, растворяясь в мерцающем свете ракет, а черные, протянутые к небу руки руин, казалось, взывали о помощи.

Все нарастающий ритм и повторяющийся лейтмотив в таинственной обстановке ночи, звезд, света ракет, пряных запахов цветущих акаций и едкой горечи пожарищ придавал этому необычному концерту какое-то огромное символическое звучание, которое я еще не в силах был оценить по-настоящему.

Подобного я никогда раньше не слышал.

Может быть, появилось на свет великое произведение искусства, потрясающее душу, проникающее в самое сердце? Его мелодия тонким звуком трубы нарисовала в ночи резкий силуэт войны с ее неутомимым звериным стремлением — разрушать, уничтожать, убивать...

Я сижу как зачарованный, а музыка бросает мое настроение из крайности в крайность — от убийственной безысходности к безграничному восторгу.

За Корабельной высунул из-за зубчатых развалин свой огромный рог месяц. Зеленым пунктиром прошила темное небо пулеметная очередь. Полетели и растаяли одна за другой пули.

Я поднялся и пошел дальше по узкой тропинке среди дикого хаоса развалин. Мои шаги невольно продолжили ритм музыки. Где-то высоко-высоко в звездной путанице послышался характерный звук одинокого «фокке-вульфа». Гул его моторов звучал каким-то новым сольным инструментом в теплом сгустке ночи.

Вдруг совсем недалеко от меня из обгорелого скелета дома раздался глухой выстрел — один, другой, третий, и полетели в небо сигнальные ракеты. Я замер, плотно прижавшись к еще теплой стене с нишей.

— Стой! Кто идет?— раздался голос, и громко лязгнул затвор автомата. Я знал, что здесь никогда не бывает патруля. Сердце стало четко отбивать секунду за секундой.

Враг подавал сигналы самолету. Судя по вопросу «кто идет?», его ищет наш патруль.

Мое положение стало вдвойне опасно: если меня обнаружат свои, то я не успею им объяснить, почему сигнальные ракеты взвились рядом со мной, а о немцах и говорить не приходится.

Мне стало жарко. Лицо, руки, спина покрылись холодным потом. Раздался осторожный шорох шагов и невнятный шепот — там за углом разбитого магазина притаился враг. Что же делать? Время тянулось бесконечно... Месяц начал набирать высоту, и стало заметно светлее.

Вдруг мимо меня что-то пролетело. «Граната», — подумал я. Раздался взрыв. За соседней стеной страшный нечеловеческий вопль прорезал тишину, но автоматные очереди все заглушили — и стоны и топот сапог. Трассирующие пули впились в камень



Пленные немцы в Севастополе



и брызгами разлетелись в темноте. Так же неожиданно все умолкло. Прозвучала короткая команда, и раздались осторожные шаги нескольких человек. Синий луч фонарика выхватывал из темноты ноги в сапогах, тропинку, автоматы в руках. Кого-то несли, и он протяжно стонал. Шаги потухли вдали, и снова наступила тишина. Я успокоился: значит, диверсанты пойманы и больше не будут наводить самолеты на город.

Поднявшийся месяц, освободившись от дымки над городом, ярко залил мертвым светом место ночного происшествия. Только сердце продолжало отстукивать ритм прерванной симфонии...

Я так и не узнал тогда, что я слушал. Я не знал, что на другом конце страны, в другом осажденном прекрасном, любимом городе, известном всему миру, молодой композитор Дмитрий Шостакович написал эту гневную, страшную, удивительную симфонию. Она навсегда связана для меня с образом блокированного, осажденного города— далекого Ленинграда и родного, до боли родного Севастополя.

ГДЕ «АЙМО»?

...На следующий день на заре пришла с Большой земли с пополнением хорошо знакомая «Абхазия». Она отшвартовалась под крутым боком Сухарной балки. С нее выгружали боеприпасы и одновременно грузили раненых. От нападения авиации «Абхазию» все время окуривали густой дымовой завесой. Только изредка можно было в коротких просветах увидеть прижавшийся к крутому обрыву теплоход. Над городом непрерывно рыскали одиночные юркие «мессеры» и многочисленные эскадрильи «юнкерсов».

Они ходили над бухтами нахально, не боясь зенитного огня, очевидно, зная, что боезапас сберегался для прямой наводки по живой силе. Команда «Абхазии» лихорадочно разгружала трюмы, надеясь успеть до наступления темноты закончить одновременно и погрузку раненых. Под покровом ночи корабль снова должен был прорваться на Большую землю.

Когда солнце поднялось и залило ярким светом синие бухты, ветер вздохнул последний раз и затих. Дымовая завеса поднялась столбом к небу, и «Абхазия» оказалась открытой. Очевидно, только этого и ждали немцы.

Мы стояли с Левинсоном на берегу Минной — недалеко от входа в штольню. Я держал «аймо» наготове и следил за «юнкерсами». Они черными стаями летали над городом, высматривая добычу.

— Увидели, гады! Ну, пропала, пропала «Абхазия»! Смотри! Выходят на цель, сволочи!.. — Левинсон не говорил, а кричал, с надрывом в голосе, с остервенением.

— Снимай! Снимай! Пусть все увидят! Пикируют на беззащитный транспорт с ранеными!..

Рев пикирующих самолетов и рокот работающей камеры заглушили Левинсона. Снимая, я не сводил глаз с черной стаи — раз, два, три, четыре, пять... Они заходили со стороны ГЭС — тринадцать, четырнадцать, шестнадцать... Дальше считать было невозможно — в визире не помещалась вся эскадрилья. Вот, сделав поворот через крыло, самолеты пошли в вертикальное пике. Я видел, как оторвались бомбы у первых трех «козлов».

И вдруг задыбилось море. Стена воды закрыла собой «Абхазию», а пикировщики у самого моря веером, ревя от натуги, круто выходили в небо. Казалось, время замерло и остановило в воздухе стену воды. Наконец брызги упали.

— Урра! — заорал Левинсон. — Промазали, промазали! «Абхазия» невредима!

Но радость была преждевременной. К теплоходу подходил небольшой портовый буксир... Заведя «аймо», я еще не успел понять, что же происходит.

— Ложись! Ложись! В душу мать!.. — И страшный крик Левинсона бросил меня на землю. Приподняв голову, я увидел, как прямо на нас пикировал самолет. Было видно, с ним вместе, немного впереди, летели две большие бомбы.

— Ну вот и все! Прощай, Владик! — Левинсон успел протянуть мне руку. То ли крепкое рукопожатие отвлекло, то ли нервы были перенапряжены, но свиста бомб и близкого разрыва я не услышал.

Сбитый «юнкерс»



Меня приподняло и сильно ударило о землю — так, что я не мог вздохнуть. «Пропали легкие», — мелькнуло в голове, и я стал задыхаться. Черный дым закрыл все вокруг.

— Владик! Владик! Ты жив? — услышал я надсадный голос Левинсона. Наконец с болью в груди я вздохнул и ответил:

— Жив, кажется...

Совсем рядом курилась желтоватым дымком большая воронка. Вокруг присыпанные землей убитые и еще живые — умирающие. Слава богу, глаза целы, только в ушах стоит колокольный звон.

— Да, но почему же я сижу? Где же камера?

— Ты чего сидишь? Ранен? — крикнул подбежавший Левинсон.

— Где «аймо»?

— Ты с ума сошел или дурака валяешь? В руках! Да нет! В твоих, Владик! Владик! — снова заорал Левинсон и помог мне встать на ноги.

— Смотри, опять идут, много их, бог ты мой, сколько...

Я увидел большую эскадрилью. «Юнкерсы» шли теперь прямо через Минную. «Абхазия» была видна, как на ладони.

— Где же эта дурацкая дымзавеса? Как много их — в кадр не лезут, сволочи.

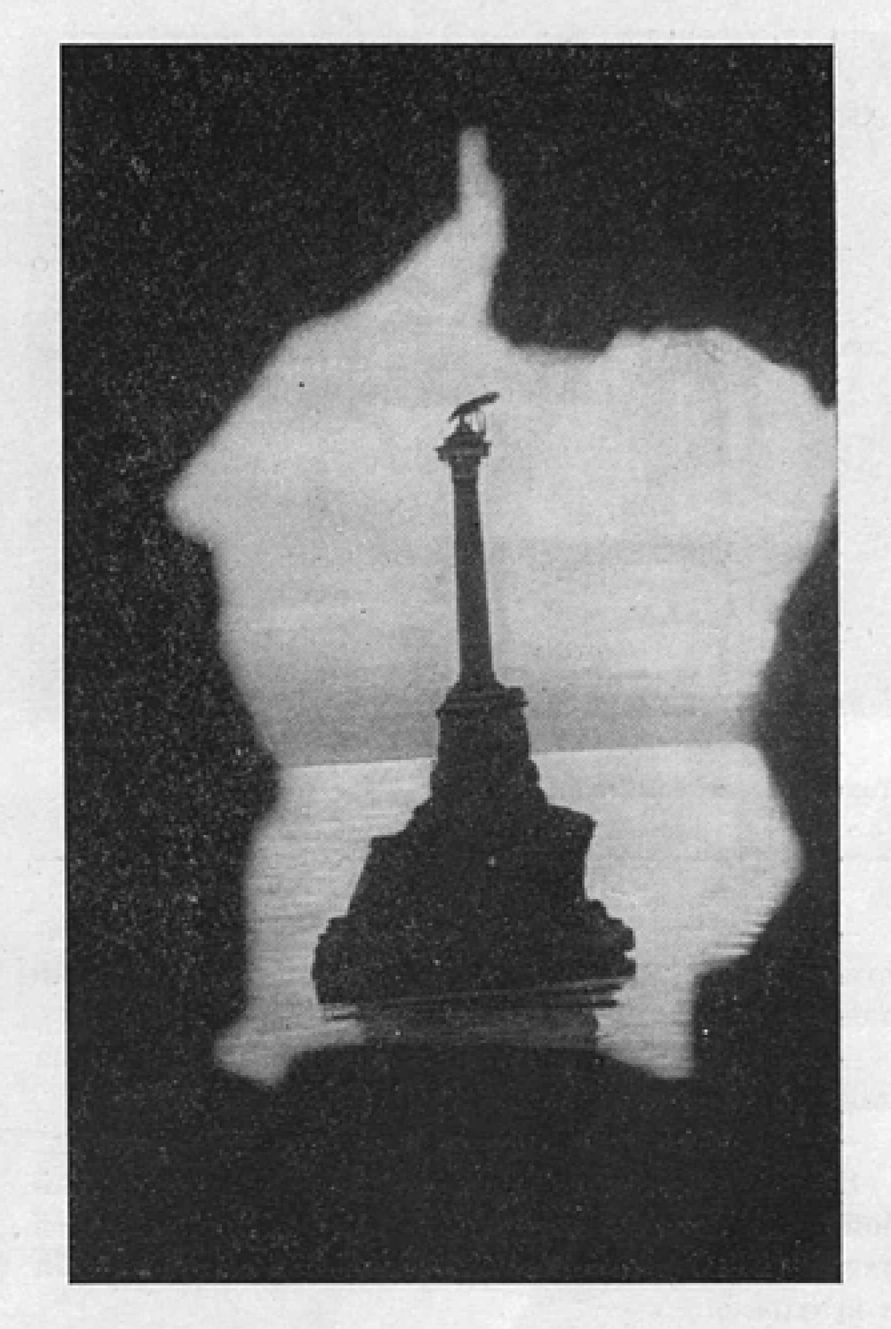
Камера работала. Из-за рева моторов еле слышен был ее ход. Только бы не отказала. Только бы хватило завода. Больше, кажется, ничего на свете меня не интересовало. Снять во что бы то ни стало. Снять! Я через голову вел панораму, было очень неудобно сохранять равновесие, и я боялся, как бы не завалиться назад, это почувствовал Левинсон и поддержал меня за плечи.

В визир «аймо» я увидел, как первые бомбы не то попали в буксир, проходивший в этот момент под боком «Абхазии», не то закрыла его вздыбленная вода — только он вдруг стремительно исчез под водой. Следующая еще более густая партия бомб задела бак корабля. Я четко увидел, как взлетела вверх крестовина мачты и почему-то долго, как мне показалось, висела в синеве неба. Над «Абхазией» взвилось яркое пламя, и все вдруг смешалось с новым высоким каскадом вздыбленной воды.

Камера остановилась. Кончился завод. Только тут я услышал громкое биение собственного сердца. Я решил переменить точку. Заведя пружину, я побежал вперед, но тут же с размаху упал. Держа камеру на весу — инстинктивно оберегая ее, — я сильно ударился плечом и головой о землю.

— Тонет! Снимай, снимай скорее! Что с тобой? Ты ранен?

Я ничего не понял, не успел ответить другу, вскочил на ноги и увидел, как, накренившись на правый борт, тонет «Абхазия». Не сходя с места и отсняв



Севастополь. Памятник Затопленным кораблям

весь завод, я двинулся вперед, но снова упал и ударился еще больнее.

— Ты все же ранен. Давай посмотрим. — Левинсон наклонился надо мной, а я залез руками в черный мешок и стал перезаряжаться. — Странно, брюки пробиты, а крови нигде нет. Болит нога? А эта?

Мы вместе осмотрели обе ноги, но ни одна не болела.

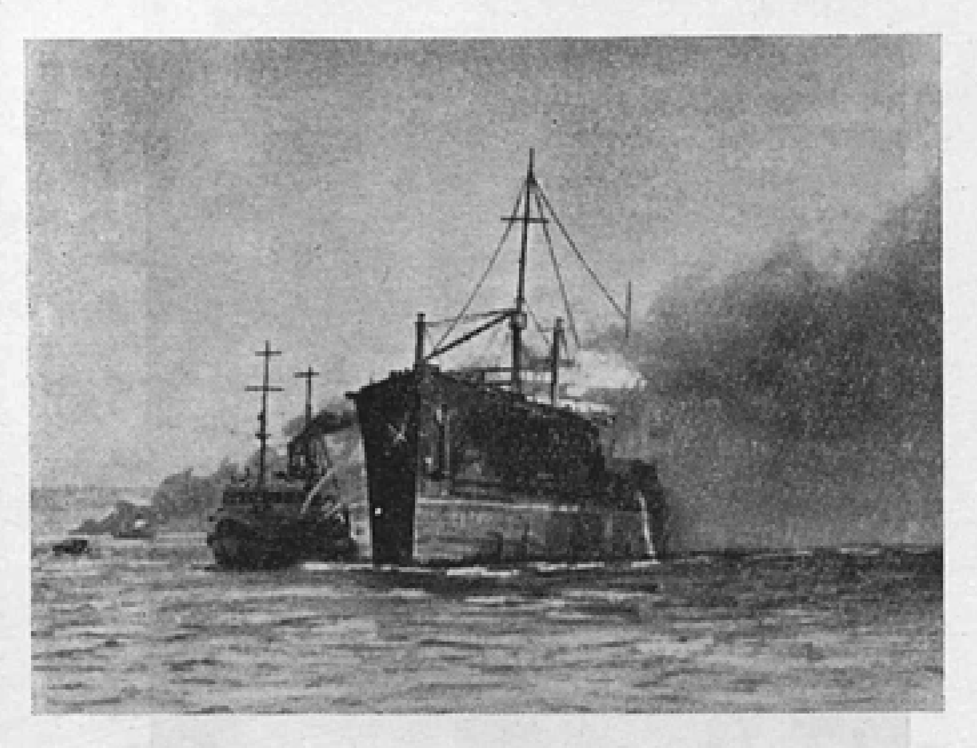
— Сними китель! Смотри!

На спине у поясницы просвечивали два рваных отверстия.

— Ты в рубашке родился, — сказал Левинсон и развел руками.

— Не в рубашке, а в тельняшке — ты хочешь сказать... — Я снял тельняшку и протянул другу: — Попробуй, найди — ни одного отверстия. А ты говоришь — в рубашке родился. Ну-ка, еще раз попробуем.

Я оделся и при помощи Левинсона попытался встать на ноги. Но правая нога отказалась повиноваться.



Танкер после бомбежки

— Непонятно — не болит, а отказывается действовать. Неужели контузия? В такой напряженный момент только контузии не хватало.

— Пошли в штольню. — Левинсон взял меня под руки.

— Подожди, дай хоть доснять пленку.

Я снял полузатонувшую «Абхазию», воздушный бой прямо перед нами над бухтой, и когда кончилась пленка, дал Левинсону возможность утащить себя в штольню.

В ВИЗИРЕ — ОТСТУПЛЕНИЕ ВРАГА

Впереди виднелись немецкие позиции и часть асфальтированного шоссе, которое тянулось от них к нам. Нас очень заинтересовала эта дорога. С противоположных концов она была до отказа загружена техникой и войсками. Только короткий отрезок примерно посередине пути оставался абсолютно пустынным. В нашу сторону немецкие машины шли порожняком, а обратно возвращались набитые солдатами. Немцы отступали.

Впервые удалось снять отступление врага зримо и убедительно. Поспешно уходила техника. Переполненные грузовики увозили солдат. Изредка по обе стороны дороги взрывы вздымали черную землю, но на них в спешке никто не обращал внимания.

Камера работала. Я неотрывно следил в визирбинокль за происходящим, жадно фиксируя на пленку кадры, каких еще никто не снял и не видел на экране. Рядом стояли Димка с Федей*, нетерпеливо дожидались возможности заглянуть в визир.

— Ну, как там? Говори хоть, что ты видишь! Молчишь, как рыба.

— Не мешай же...

Завод пружины кончился, и пока я заводил, Димка взглянул в визир и заорал:

— Танки! Танки! Давай скорей снимай!

Я прильнул к визиру и поймал в кадр несущийся «Т-34». Он явно кого-то преследовал. Из ствола время от времени вырывалось пламя, но выстрелов слышно не было.

●

— Вот это да! Наконец-то дождались кадра! — В порыве чувств Димка бросился на Федю Короткевича и крепко хлопнул его ладонью по спине.

— Давай-давай их, гадов!..

— Ты что — взбесился? Больно! — взмолился Федор и лег на выгоревшую сухую траву.

— Наш танк преследует немецкую танкетку! — успел я сказать друзьям. Я снимал, как она, прячась за косогор, хочет ускользнуть, но вдогонку летят снаряды.

— Попал! Попал! Ура! Горит! — И тут же увидел, как открылся люк, двое фрицев нырнули в желтую траву, расползлись в разные стороны...

— Ложись! — вдруг крикнул Димка, и через секунду рядом начали рваться мины. Съемку пришлось прекратить. Мы плотно прижались к земле. Судя по всему, нас засекли. Надо было скорее менять позиции...

— Сукины дети! Продырявят телевик!.. — Димка приподнял голову.

— Не высовывайся! Срубят котелок и не увидишь Севастополя! — прижав Димку очками к траве, сказал Федя.

Переждав налет, мы перетащили аппаратуру в другое место, но точка оказалась слепой.

●

...Недавно перед нашим наступлением на Керчь я обзавелся длиннофокусным объективом — F800. Эта огромная труба напоминала крупнокалиберный миномет и часто вызывала на себя огонь. Замаскировавшись в крепости над Балаклавой, мы вели съемки-наблюдения за городом, за Сапун-горой, и вся местность, занятая врагом, была у нас, как на ладони. Выгодная точка позволяла свободно с утра до ночи снимать не только эпизоды воздушных боев, но и сухопутные атаки, танковые налеты, обработку немецких позиций «катюшами». «Илы» один за другим, тяжело нагруженные, штурмовали Сапун-гору. Они ходили над нею низкобреющим полетом, сея огонь и оставляя черный след разрывов. Иногда ожесточенный ответ немцев достигал цели, и наш штурмовик погибал, врезаясь в траншеи или блиндажи врага. Я снимал этот беспример-

* Ф. Короткевич — кинооператор.



ный акт героизма, и сердце сжималось от боли. Летчики знали, что, штурмуя врага на высоте 100—150 метров, в случае чего с парашютом не выпрыгнешь, и все же шли на этот опасный боевой маневр, нагоняя на немцев животный страх, заставляя их бросать оружие и прятать голову в землю, которая не спасала.

— Наконец-то настала наша пора! Эх, Димки нет!*

Как мечтали мы тогда о съемках в наступлении, когда будем бить врага! Гнать с нашей земли и бить, бить!» — подумал я. Какой радостью был в 1941 году сбитый «юнкерс»! А теперь? Каждый день, каждый час, каждая минута приносили столько съемочного материала! За всю войну я не ощущал еще такого чувства, такой удовлетворенности от своей работы. Впервые я мог в таком многообразии снимать боевые операции наших частей совсем близко, в расположении противника. Я буквально захлебывался боевым материалом. Я охрип от возгласов и выкриков по ходу съемки: «Давай, давай! Бей еще раз, бей! Ура!»

Весна все больше и больше наполняла крымскую землю теплом, светом и красками. Полетели на север тонкие паутинки журавлиных станиц. Запели, кувыркаясь под солнцем, жаворонки...



Штурм Севастополя

В зеленой ложбинке между Итальянским кладбищем и Фелюкинскими высотами позади цветущего яблоневого сада притаился дивизион «катюш». Я пробрался в сад в надежде снять из него огонь реактивных батарей. Наконец сквозь усыпанные душистыми цветами ветви понеслись смертоносные трассы огня на Сапун-гору.

Белые цветы. Пчелы. Сладкий аромат и несущие смерть струи стремительного огня... Весна и смерть идут по Крыму плечом к плечу. Весна и освобождение. Я снимал, стараясь отвлечься от нахлынувших чувств. Мне было хорошо. Уходить не хотелось. Я не знаю, как долго я сидел в этом маленьком, израненном осколками снарядов садике на краю нейтральной зоны. Я забыл обо всем на свете, будто вернулся домой на Волгу. Пахло миром и медом...

«Как жаль, — подумал я,— что я не могу вместе со съемкой записать соловьиные трели, воссоздать аромат весеннего цветения...» Я сидел, слушал и не верил себе. Чем громче была канонада, тем неистовей и пронзительней пели соловьи, словно соревнуясь с грохотом залпов, с воем летящих снарядов

* Перед самым наступлением на Севастополь Д. Рымарев был переброшен на Финский фронт.



Севастополь взят!

«катюш», с разрывом мин и гулом штурмовой авиации. Но когда наступала короткая тишина, соловьи замирали, как бы удивляясь ей.

Сначала мне показалось, что это случайное совпадение, но, просидев в этом саду в центре кипящего котла около часа, я убедился, что птица действительно поет именно тогда, когда гремит канонада, и умолкает вместе с ней.

Но вот немцы засекли стоянку «катюш». Полетели первые снаряды. Дивизион, фыркнув моторами, снялся. Я почувствовал, что если еще задержусь здесь хоть одну минутку, то никогда больше не будет для меня ни весны, ни цветущих яблонь, ни соловьиного пения.

Я уходил оттуда в полный рост. «Скорее, скорее! — подгонял меня страх. — Медлить нельзя». Я прибавил шагу и побежал что есть мочи. Через минуту — ни сада, ни соловьиной песни... На месте розового облачка весны вырос кудлатый сад смерти. Ветер взметнул его прах и рассеял над морем.

●

...7 мая 1944 года начался штурм Сапун-горы. Три полосы железобетона, сведенные в мощные узлы сопротивления, вместе с хитрой системой противопехотных заграждений были преодолены матросами и солдатами в невиданном доселе порыве. Каждый сантиметр земли брался с боем. Каждый шаг был подвигом. Весь склон Сапун-горы был глубоко вспахан, густо засеян горячим металлом, щедро полит потом и кровью.

Здравствуй, Севастополь! Мы вернулись к тебе, как обещали!

Выйдя первым на Корабельную сторону, небольшой отряд матросов подбросил в небо бескозырки и трижды прокричал «ура!» За ним грянул в весеннем воздухе первый салют Победы из автоматов. Перед нами за Южной бухтой дымились руины Севастополя.

Здравствуй, Севастополь! Обожженный, истерзанный, но родной каждому оборонявшему тебя. Внизу под нами у Павловского мыса полузатонувший эсминец «Свободный». Напротив у Графской пристани торчат мачты потопленного крейсера «Червона Украина». А у памятника Затопленным кораблям пылает ярко-ярко немецкая самоходная баржа. Кипит над городом ружейно-пулеметный клекот.

И вот еще один бросок. Перед нами израненная, пробитая пулями и осколками снарядов колоннада Графской пристани. Черный дым от горящей баржи стелется за колоннами по бликующему морю. Выбитая снарядом колонна напоминала инвалида без ноги. Разбитая лестница густо усеяна рваными осколками и стреляными гильзами от автоматов. Вместо деревянного пирса в конце лестницы зияла огромная воронка.

Мы стояли пыльные, опаленные порохом и весенним солнцем, счастливые и радостные. Какой день — мы в Севастополе!

Сердце от волнения готово выпрыгнуть. Я взглянул на флагшток — он пуст.

— Костя, подержи камеру, я сейчас вернусь!

Сбросив китель, я быстро, в одной тельняшке, забрался наверх, снял тельняшку и повесил ее, как флаг, на железном шпиле. Потом достал из фуражки, выгоревшей на солнце, обрывок ленточки с минного поля близ Итальянского кладбища и завязал на острие шпиля выше тельняшки.

— Ура! Севастополь наш! Мы пришли к тебе, как поклялись, уходя в горький час поражения!

Я опустился вниз, и мы дали салютный залп из своих пистолетов.

Тельняшка и черная матросская ленточка развевались на фоне синего крымского неба, приветствуя счастливый день победы над врагом.

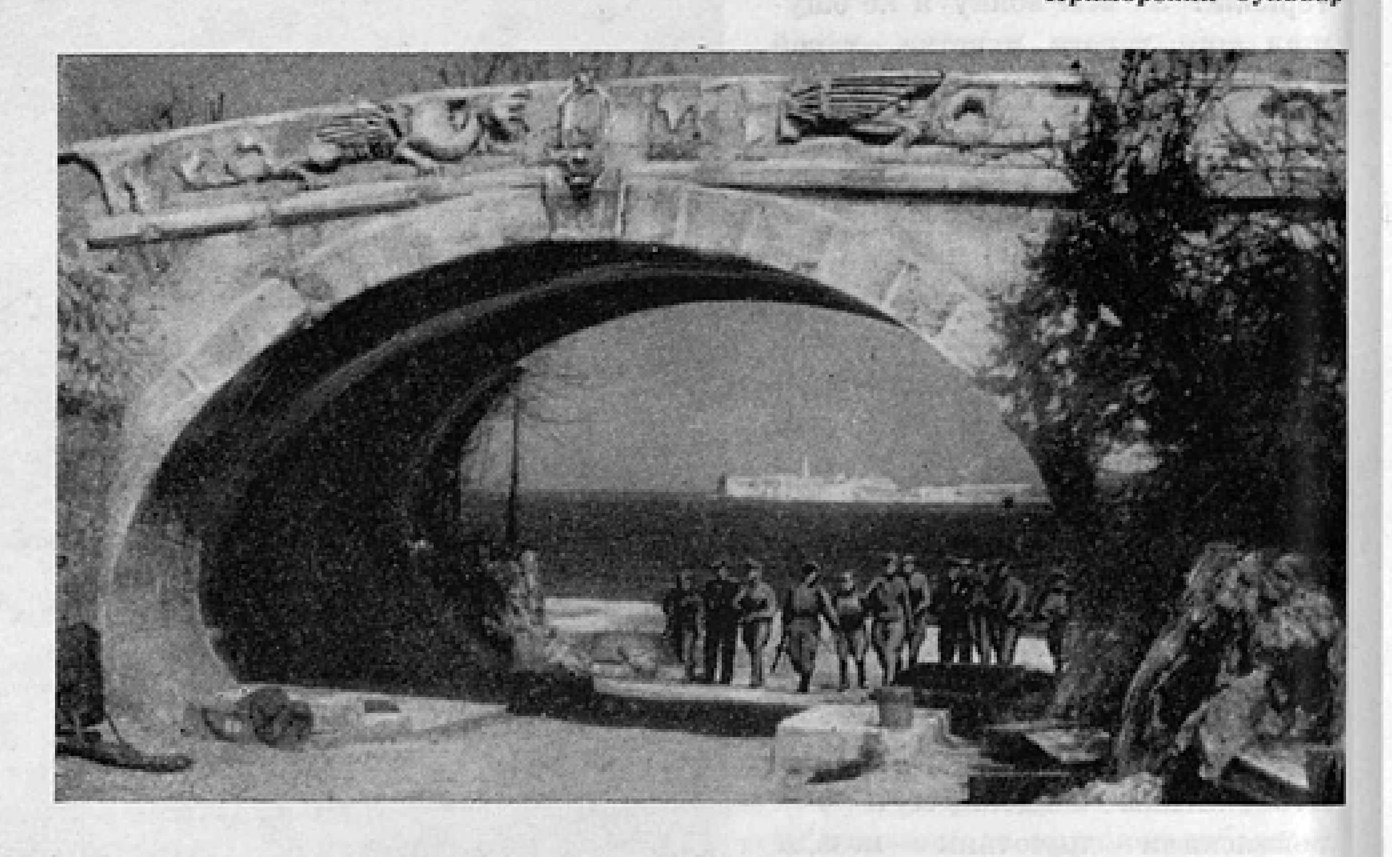
Кто ты, отважный матрос с минного поля близ Итальянского кладбища, отдавший жизнь за родной Севастополь, я не знаю, но ленточка с твоей бескозырки вернулась в радостный день победы в твой любимый город и как знак траура по всем погибшим торжественно и скорбно полощется на соленом ветру.

(Продолжение следует)



К. Дупленский, К. Ряшенцев, В. Микоша, И. Запорожский

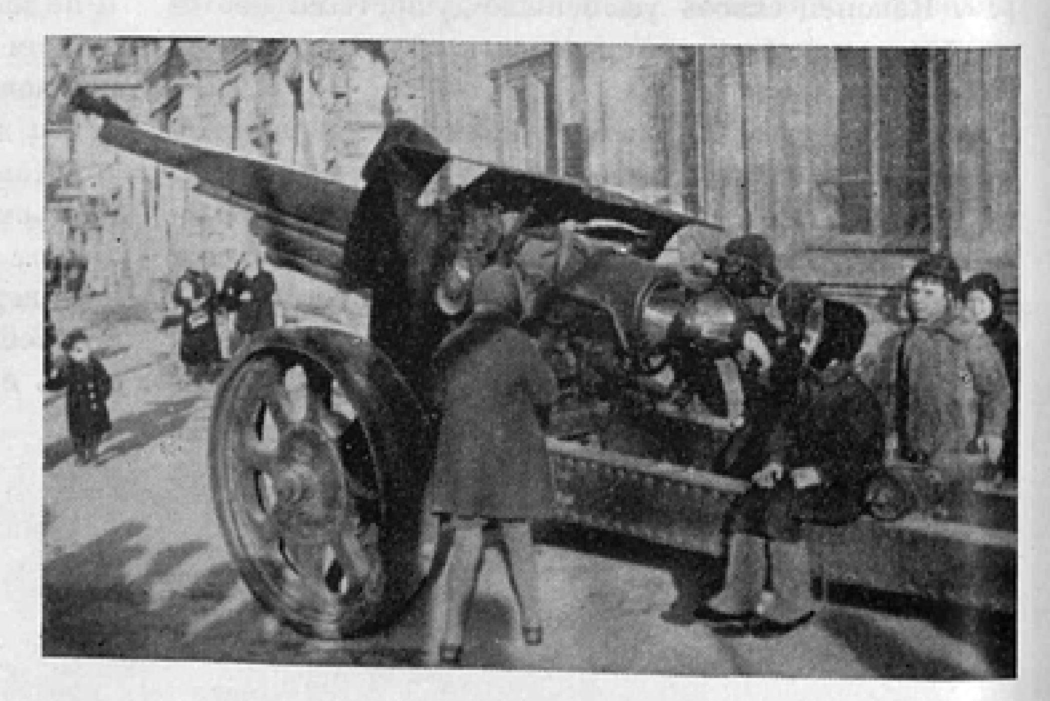
Приморский бульвар



Начало наступления на Севастополь



Первая трофейная пушка на улицах Севастополя



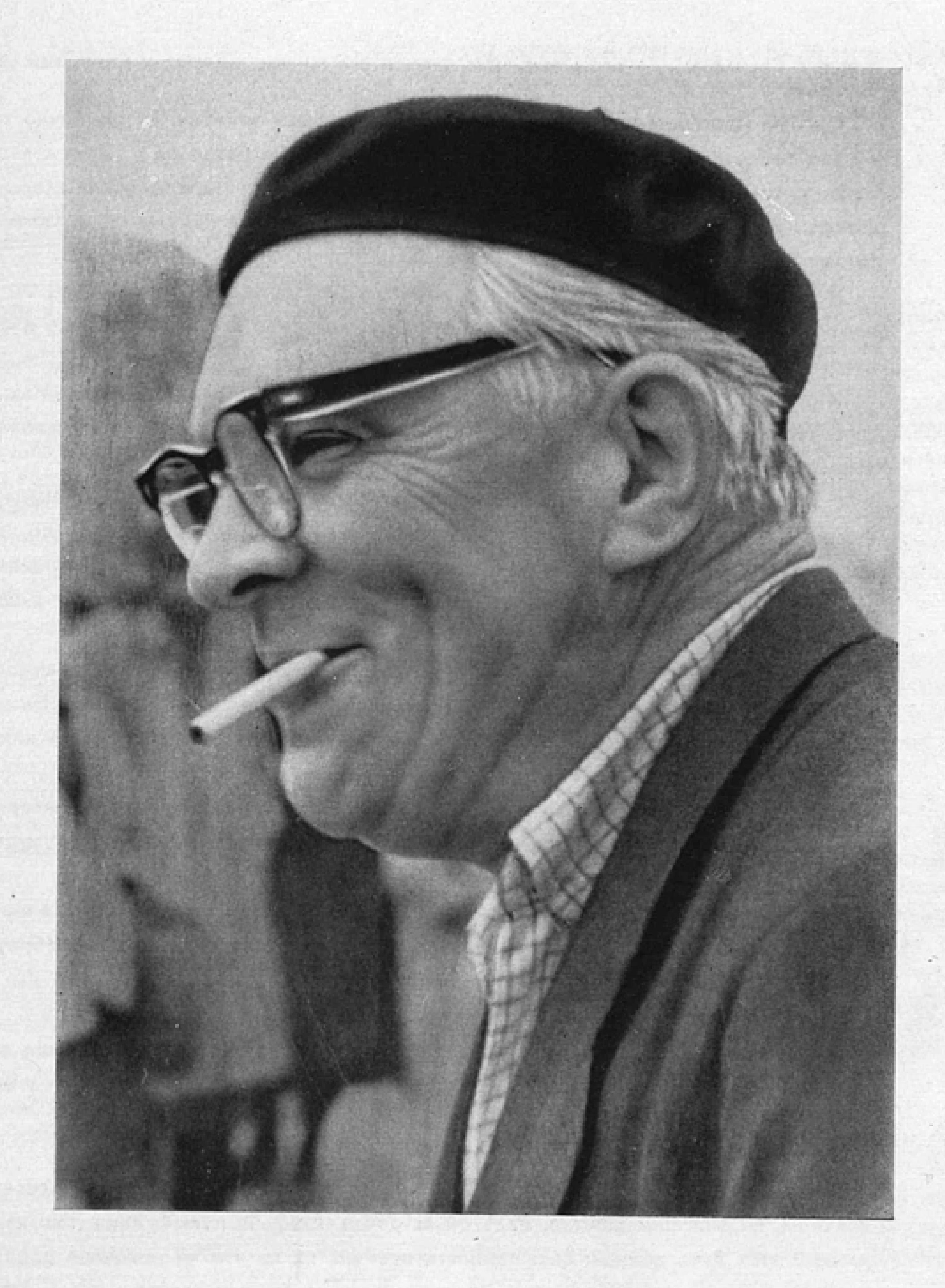
Войска Приморской армии вступают в Севастополь



Графская пристань

Графская пристань





Благородное сердце

Барнет был веселым человеком с благородным сердцем.

Хирург, который когда-то оперировал Барнета, рассказывал, что даже под наркозом он импровизировал какие-то милые, добрые и чуть смешные истории.

В молодости работа на съемочной площадке казалась Барнету непрерывным и легким праздником. С годами работать становилось труднее, но веселая душевная щедрость не покидала его. Он умел увлекаться, как редко кто, людьми, работой, футболом, техникой, книжкой, фильмом товарища, облаком на небе, снегом, что хрустел

под его башмаками, — всем тем, чем дарила его жизнь, щедрая к нему, как щедр он был сам.

Он был мастером на все руки. А руки у него были золотые. И они вечно тосковали без работы. Если Барнет не снимал фильма, он все равно был занят с утра и до ночи: рисовал, лепил, что-то чертил, что-то выпиливал из дерева, чинил старые велосипеды, радиоприемники друзей (в крайнем случае, колол никому не нужные дрова), только бы не оставаться без дела, без работы.

И все это он делал талантливо и с выдумкой, свойственной только ему. Он был из породы людей, втайне уверенных, что перпетуум-мобиле все ж таки можно изобрести, надо только как следует заняться этим.

И он был из тех людей, которые не гонятся за славой. Он поставил один из лучших фильмов мировой кинематографии — «Окраину», но никогда и никому не напоминал об этом.

В прошлом году на дополнительных (ретроспективных) просмотрах Венецианского фестиваля показывали старые советские фильмы. И Барнет лишь весело посмеивался, когда узнал, что итальянские критики писали об «Окраине» как о лучшем фильме всего Венецианского фестиваля, на котором выступали самые модные кинохудожники всех континентов.

Барнет поставил много картин. Среди них были удачные и менее удачные, веселые и грустные, с напряженным или ослабленным сюжетом, но все они были фильмами Барнета. В них всегда присутствовала его улыбка, его озорство, его неистребимое жизнелюбие.

До конца его жизни в нем было что-то наивно-детское. Вот почему, наверное, так хорошо играли дети в его картинах. И вот почему так дружили с ним художники, только начинающие свой путь в искусстве.

Добрый человек, он, если это было необходимо, умел бить наотмашь. Азарт бойца был ему так же свойствен, как и веселая, а иногда и снисходительная доброта сильного человека. И недаром в молодости он был классным боксером! Бокс, как известно, требует и силы, и меткости, и рыцарского отношения к противнику.

Барнет выдержал немало трудных раундов в боях с жизнью. Чаще всего он выходил из боя победителем, иногда терпел поражения, но относился к ним мужественно.

Последний раунд закончился необратимо трагически.

Но мы запомним Барнета таким, каким он прожил всю свою жизнь, — веселым человеком, не знавшим уныния. Ведь он встречал каждый новый день так, как будто именно этот день должен был принести особую, ни на что не похожую радость ему, а следовательно, и всем людям, с которыми он всегда так весело и так щедро готов был ее разделить!

Л. АРНШТАМ

Я. ЛЬВОВ

Изучая секреты успеха...

Кинематографическую общественность давно беспокоят проблемы проката фильмов. Беспокоит то, что некоторые хорошие фильмы сходят с экрана слишком быстро, а некоторые нехорошие фильмы не сходят с экрана слишком долго.

Почему так получается? Почему экранный век лучших фильмов в общем-то непродолжителен?

Рядовой работник проката на вопросы такого рода обычно отвечает немногословно: «Касса!»

Что ж, касса — фактор очень серьезный. И мы вовсе не призываем к тому, чтобы игнорировать его. Наоборот, надо добиться того, чтобы каждый хороший фильм приносил государству максимум дохода. Это будет означать, что он имеет успех всесторонний, что его смотрят новые и новые массы зрителей. И мы уверены, что лучшие наши фильмы достойны такого успеха.

Так почему же все-таки органы проката слишком охотно обращаются к фильмам не лучшего качества? И как вообще планируется кинорепертуар?

Видимо, вопросы такого рода стали беспокоить не только кинематографистов, но и более широкие круги советской общественности — об этом свидетельствует хотя бы то, что газеты республиканских, краевых, областных центров теперь часто пишут о кинопрокате.

При этом обнаруживаются любопытные обстоятельства. Оказывается, в некоторых городах работники проката действуют почему-то в обстановке почти таинственной.

В Ашхабаде вышла на экраны очень слабая картина «Стежки-дорожки». Никому она не понравилась и тем не менее продолжала идти целую неделю.

Почему зрители должны были примириться со слабым фильмом, а прокат — с убытками?

Вот об этом и пишет в «Туркменской искре» заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК комсомола Туркмении В. Кривенцов:

«Кто определяет художественные качества кинокартины и количество дней, которое надлежит отвести ей? В основном директора кинотеатров и работники республиканского кинопроката в лице управляющего и его заместителя. Директора кинотеатров после просмотра фиксируют свое мнение в специальном журнале росписей фильмов, а потом судьбу новой ленты решают работники проката. Что бы ни говорили прокатчики, но приговор новой картине фактически выносится в зависимости от личного вкуса (который не всегда оказывается безупречным) и предполагаемого кассового сбора. Вопрос о продолжительности жизни каждого нового фильма на экране решается в обстановке строгой секретности. Даже заведующему отделом фильмопродвижения присутствовать на просмотрах не разрешается. Роль общественности при таком положении практически равна нулю».

«В обстановке строгой секретности»... Странно читать об этом, но, видимо, дело не только в порядках, заведенных в ашхабадском кинопрокате.

Газета «Призыв» (г. Владимир) решила посмотреть, как составляется репертуар кинотеатров. И вот что обнаружилось.

«Существует комиссия. В нее входят представители областной конторы кинопроката, управления кинофикации, облсовпрофов и кинотеатров. Комиссия планирует вновь поступающие фильмы, устанавливает, сколько дней и на каком экране должна демонстрироваться та или иная картина.

Вот как были расписаны «Парижские тайны» по городским экранам (данные Владимирской областной конторы кинопроката):

Кинотеатр «Мир»	—10 дней
Кинотеатр «Художественный»	—10 дней
Дом культуры ВТЗ	— 4 дня
Кинотеатр «Буревестник»	— 3 дня
Кинотеатр «Летний»	— 4 дня
Дом культуры ВХЗ	— 2 дня

Как видите, вплотную, ни единого пробела на протяжении целого месяца. И даже в двух кинотеатрах — «Мир» и «Художественный» — фильм демонстрировался одновременно...

Теперь посмотрим, как была расписана по городским экранам «Синяя тетрадь»:

Кинотеатр «Мир»	— 3 дня
Кинотеатр «Художественный»	— 3 дня
Дом культуры ВТЗ	— 3 дня
Дом культуры ВХЗ	только один день

Таким образом, «Парижские тайны» демонстрировались 33 экрано-дня, а «Синяя тетрадь» — десять, то есть в три раза меньше. Отсюда вытекает и разрыв в количестве посещений».

Вот, оказывается, как планируется успех.

Та же обстановка и в Целинограде, судя по статье Л. Калашникова «Кинопрокат и зритель» в газете «Целинный край».

«Кто определяет «нужность» картины, кто определяет репертуар театров?

— Совет,— невозмутимо ответит директор кинопроката т. Гурьев.

Да, совет, производственный совет. Один и тот же круг лиц. Работники кинопроката, областного отдела кинофикации и директора кинотеатров. Они собираются на просмотр и решают: быть или не быть тому или иному фильму на целиноградских экранах. И заметьте, все определяется личными вкусами, которые, кстати сказать, далеко не безупречны».

Формулировки совпадают!

И вот результат: в Целинограде среди фильмов-рекордсменов опять-таки «Парижские тайны» и другие в том же духе.

Работники контор проката берут на себя слишком большую смелость заранее судить о том, что понравится, а что не понравится зрителю. Если бы они внимательно изучили историю кино, они узнали бы, какие грубые просчеты были сделаны в свое время, когда в почти пустых просмотровых кабинетах заранее решались прокатные судьбы «Броненосца «Потемкин», «Чапаева» и других замечательных фильмов. Пророки ошибались не раз и очень грубо.

Но дело не только в ошибочных прогнозах. Ведь от работников проката требуется не столько способность гадать, сколько умение пропагандировать лучшие произведения киноискусства.

Тов. Е. Мерзляков пишет во владимирской газете «Призыв»:

«Действующий фонд Владимирской областной конторы кинопроката насчитывает более 1300 полнометражных и около трех тысяч документальных, научно-популярных и мультипликационных кинолент. Из такого количества картин, наверное, можно выбрать другие фильмы, способные давать полноценные финансовые сборы. На складе хранятся такие выдающиеся произведения советского киноискусства, как, например, «Весна на Заречной улице», «Высота», «Коммунист», «Баллада о солдате», «Рассказы о Ленине», «Мир входящему», «Девять дней одного года», «Дело Румянцева», «Дикая собака Динго», и много других. Это кинофильмы огромной художественной и жизненной силы. Правда, среди них есть картины, сложные для восприятия (музыка Чайковского тоже сложная), но это не значит, что они должны храниться «под замком», наоборот, нужно максимально доводить их до широкой зрительской аудитории, используя всевозможные методы и формы пропаганды, как-то: печать, радио, массовые культпоходы, местную рекламу, лекции перед началом сеансов, зрительские конференции, встречи с известными кинорежиссерами. В этой большой и сложной работе должны принимать участие не только работники кинофикации, но и партийные, советские, комсомольские и другие организации»

На диспутах о фильмах часто возникает разговор о вкусах зрителей. А что определяет эти вкусы? Как они формируются? Как складываются многолетние традиции проката? Об этом позволяют судить корреспонденции, опубликованные во многих газетах. В городе Владимире зрителям был навязан — мы теперь знаем, как это было сделано,— фильм «Три мушкетера». Его просмотрели 552 тысячи человек. Рекорд. Но он представлял собой результат действий конторы проката и не характеризует художественные потребности владимирских зрителей. Они смотрели то, что им больше всего показывали.

Периферийная печать приподымает завесу и над другими секретами проката. На страницах «Тамбовской правды» мы можем прочитать о том, как инициативные, умелые кинопрокатчики заботятся о художественном развитии зрителей. Работники районной Инжавинской дирекции киносети начали с воспитания юных кинолюбителей. При клубах, при школах района — где позволяют условия — организованы детские кинотеатры. Теперь здесь уже шестнадцать детских кинотеатров при стационарных установках и шесть — при школах.

Директор киносети П. Ракшин пишет:

«Вместе с работниками районо мы разработали положение о школьном кинотеатре. Определили состав совета школьного театра, куда вошли директор, администратор, демонстраторы, контролеры и кассиры, рекламисты. Совет должен избираться на общешкольном собрании. При нем утверждаются секции фотолюбителей, любителей кино, секция художественного слова. От педагогического коллектива в состав совета входит старшая пионервожатая или преподаватель литературы. Этот совет осуществляет полное руководство кинообслуживанием детского зрителя, составляет репертуарные заявки согласно планам учебной работы, организует рекламу и показ, отвечает за порядок на сеансах».

И вот вечер в клубе.

«...Сегодня в клубе сеанс необычный... В киноаппаратной замер у проектора ученик восьмого класса Валерий Ерастов. На сцене покрытый скатертью стол. Стена увешана монтажами, посвященными творчеству Н. Островского. На красном полотне, высвеченном снопом света из проекционного окна, слова, ставшие крылатыми: «И прожить ее нужно так, чтобы не было мучительно больно...» И тишина сегодня, скажем прямо, тоже необычная, какой не бывает на детском сеансе. На сцену поднялась Юлия Палатова, директор школьного кинотеатра. Она сегодня... заметно волнуется.

— Кто из нас не дивился подвигу и мужеству коммуниста, писателя и борца Николая Островского!..— начинает она. Школьники с вниманием слушают рассказ Юли о жизненном подвиге этого несгибаемого человека». Так начинается киновечер, посвященный творчеству Николая Островского.

Есть и в Целинограде люди, любящие и умеющие пропагандировать хороший художественный вкус. Тов. Л. Калашников пишет в своей статье о том, как директор кинотеатра «Заря» Нина Захаровна Шкляева устраивает интересные кинодиспуты, он пишет о любителях кино — токаре Владимире Петровиче Гаськове, архитекторе Юрии Билинском, об их высокой зрительской эстетической культуре. Такие люди есть всюду, надо сделать их участниками продвижения лучших фильмов в самые широкие зрительские круги.

Не надо быть провидцем, чтобы предсказать: если всюду начнут воспитывать кинематографические вкусы зрителей с детского возраста и не будут забывать и юношей и взрослых, тогда не потребуется латать финансовые планы проката «Парижскими тайнами», тогда лучшие произведения кинематографии будут и самыми любимыми и самыми «ходовыми» — они станут необходимы всем.

Вот истинный секрет успехов проката.

А. ЛЕМБЕРГ

Ценить короткий метраж

Кинопублицисты уже много лет говорят о том, что документальным фильмам закрыт путь к зрителю, что виноват прокат и т. д.

Да, конторы проката делают немало промахов. Но я полагаю, что путь на экран закрывают себе прежде всего сами документалисты, делая скучные, длинные полнометражные картины и называя короткометражными фильмы в две, три и четыре части.

Многие из нас, кинопублицистов, часто мечтают о полнометражных документальных фильмах. Мы часто спорим, доказываем, что в короткий метраж хорошая тема не укладывается. Я и сам был такого же мнения и хотел соревноваться с игровыми художественными фильмами. Такое соревнование было бы неплохо, если бы полнометражный документальный фильм обладал драматургией хорошей игровой картины.

В свое время мне пришлось снимать строительство Беломорско-Балтийского канала, я выпустил полнометражный документальный фильм «Б. Б. В. П.», он шел на экранах лучших двенадцати московских кинотеатров, ему была открыта прокатом зеленая улица к экранам нашей страны. Через некоторое время «Союзкиноэкспорт» предложил мне смонтировать киноочерк для Америки в одной части. Я не представлял себе, как можно из полнометражного фильма сделать одну часть, но пришлось сесть за монтажный стол и попробовать. Через неделю был смонтирован киноочерк в одной части под названием «Порт пяти морей», который в течение двенадцати минут знакомил зрителя с тем же содержанием, на что раньше уходило больше часа. Помню и другой случай, когда была отменена карточная система и механизированные хлебозаводы должны были обеспечить Москву хлебом. Меня вызвал к себе председатель МСПО Алексей Егорович Бадаев и просил взяться за работу над фильмом о механизированном хлебопечении. Он предлагал сделать полнометражный документальный фильм с расчетом широкого показа на экранах. В то время механизированное хлебопечение было новинкой в стране. Ознакомившись с работой хлебозаводов, я категорически отказался делать полнометражный фильм на эту тему и доказал тов. Бадаеву, что такая картина экранов не увидит и будет интересна, может быть, только пекарям. Отказавшись от полнометражного фильма, я взялся за картину в одной части. Она была мной сделана на Центральной студии документальных фильмов под названием «Хлеб». Кинопрокат «пристегнул» ее к хорошей программе, и она шла на экранах Москвы и всего Советского Союза.

Говоря о короткометражных одночастевых фильмах, я не стремлюсь полностью отвергнуть полнометражный документальный фильм и считаю, что он имеет право на существование, но лишь в том случае, если он будет равноценен хорошему игровому художественному фильму. Я не имею в виду также учебно-познавательный фильм, не претендующий на широкие экраны, сделанный для специалистов.

Не думаю, что стремление делать полнометражные документальные картины объясняется только материальной заинтересованностью. Но все же надо позаботиться о том, чтобы труд, затраченный на одночастевый фильм, был хорошо оплачен.

Надо ценить метраж. Ленин считал короткий фильм необходимой составной частью кинопрограммы.

Письмо авторам сценария «Эскадра уходит на Запад»

С огромным волнением прочитал я в журнале «Искусство кино» киносценарий «Эскадра уходит на Запад»* — об «иностранной коллегии» в Одессе. Прочитал, и перед глазами стоит руководитель «иностранной коллегии», человек, которого в сценарии почему-то нет... Стучит кровь в висках, сердце сжимается от боли, глаза застилают слезы... В этом году ему бы исполнилось 75 лет.

1940 год. Коми АССР. Глухая тайга вокруг поселка Межог, что на Вычегде, не доезжая Сыктывкара. Зыбкая узкоколейка, по которой едет небольшая дрезина «Пионерка» в направлении лагеря номер такой-то. Невысокий, худой мальчик, приехавший навестить своего отца в лагере. До него здесь уже месяц жила его мать Селин Лорановна Кателла, знавшая, что рискует быть арестованной по возвращении, но глубоко уверенная в честности мужа и своим приездом спасшая его в тот момент... Она добилась приема у Ульриха и требовала, именно требовала, а не просила вызова ее на суд... Не привыкший к такому тону в обстановке арестов «жен врагов народа», Ульрих обещает эту просьбу выполнить. Но суда фактически не было... А ей было что сказать, его боевой соратнице в течение 20 лет, коммунистке, спасшей его из рук палачей в зарубежном подполье...

Через три дня та же дрезина и записка-завещание— у самого сердца мальчика. А кругом глухая до безнадежности тайга.

Мой отец Владимир Александрович Деготь — член ленинской партии с 1904 года, ученик В. И. Ленина в эмиграции. Арестованный 31 июля 1938 года и осужденный 21 марта 1940 года, он так и не поставил своей подписи под провокаторскими измышлениями. Первый следователь на Лубянке, полковник Зайцев, честный и мужественный коммунист, после девяти месяцев следствия, прочитав автобиографическую книгу отца «Под знаменем большевизма» (в ее первом издании, еще при жизни В. И. Ленина, указано, что она написана по личному совету Владимира Ильича), отказывается вести позорное «дело». И вскоре платится за это головой. А дальше Лефортово, зверские методы следствия.

И вот дорога в лагерь... Полураздетого, его спасают уголовники, узнавшие, что хотя он и бывший прокурор республики (к таким у них зачастую особая злость), но человек, ничего не подписавший из предъявленных ему обвинений, — они отдают ему свою одежду. Чувствуя его силу духа, уважают... Теперь, узнав, что мальчик—его сын, сам вожак уголовников «Соловей» сопровождает его до места...

И вот встреча. Отец, переживший самое страшное— заключение от рук власти, которой он отдал всю жизнь,— больше всего беспокоится, чтобы его сын понял все правильно, и, отвечая на его бесчисленные «почему?», говорит, что и сейчас он уверен в том, что Советская власть, власть трудящихся, — лучшая власть в мире... А с ним — ошибка, которая спровоцирована врагами ленинской партии.

И вот отъезд. В последний раз вижу отца, сбегающего с насыпи в кожаной черной куртке. У меня остается его записка-завещание. «Знай, мой сын, что рабочий, старый большевик, ученик Ленина, не может быть предателем.

Клянусь тебе перед Мавзолеем Ленина, моего учителя, что я чист, как кристалл, перед моей партией Ленина—Сталина и сижу только потому, что ученик Ленина, и только поэтому создали дело провокационное. Твой отец».

Эту записку я хранил все эти годы.

* «Искусство кино», 1964, № 7 и 8.

Владимир Александрович Деготь с детских лет связан с революционной организацией Одессы. Живя один, он вынужден с шести лет работать на фабрике, с тринадцати лет участвует в забастовках, политических демонстрациях, распространяет нелегальную литературу. В пятнадцать лет в 1904 году он вступает в партию, участвует в работе нелегальных типографий, в деятельности рабочих кружков, руководит забастовками. Во время восстания на броненосце «Потемкин» является одним из руководителей забастовок и вооруженных баррикадных боев в городе. Так революционная Одесса поддерживает восставший корабль. В октябре 1905 года он также во главе масс на заводах и в уличных боях. Вот что об этом периоде пишет работник «иностранной коллегии» Б. М. Яковер, член КПСС с 1918 года, печатавший по заданию отца в одесских катакомбах газету «Коммунист». Это выдержки из заявления, которое он пишет, простой рабочий, смертельно больной, требуя реабилитации своего соратника и руководителя.

«Я, Яковер Б. М., знал Владимира Александровича по гор. Одессе с конца 1904 года... В. А. Деготь вел большевистскую агитацию среди рабочих нашей мастерской и рабочих других мастерских. Он знакомил нас с классовой борьбой рабочих. Призывал нас, рабочих, организовываться и совместно бороться... Владимир Александрович Деготь пользовался большим влиянием среди рабочих. Рабочие симпатизировали ему и доверяли. В июньские дни 1905 года, когда восстал броненосец «Потемкин», тов. Деготь, придя на работу, ознакомил нас, рабочих мастерской, с задачей восстания потемкинцев и призывал нас, рабочих, выйти на улицу, чтобы присоединиться к восставшим. К этому же он призывал рабочих других мастерских, а также типографий. Что нами и было сделано. Потом тов. Деготь повел нас на митинг в порт, где под брезентом в палатке лежал убитый матрос Вакулинчук. В этот день мы строили баррикады на улицах Одессы.

Благодаря постоянной агитации и организационной работе тов. Деготь многие рабочие начали посещать подпольные собрания и кружки... В октябре 1905 года на улицах Одессы вновь были построены баррикады, которые пришлось защищать против царских солдат и казаков. Вся наша группа во главе с тов. Деготь в этом участвовала. В перестрелке с царскими войсками было ранено несколько наших дружинников.

...В конце 1907 года тов. Деготь В. А. был вынужден уехать из Одессы, так как выявилась опасность его ареста. Он уехал за границу — во Францию. Денег на проезд у него было мало, и мы, его товарищи, помогли ему.

Снова я встретился с тов. Деготь в 1917 году, когда я вернулся в Одессу из нарымской ссылки. Вместе с ним я работал в большевистской фракции профсоюза печатников.

В 1918—1919 годах во время оккупации Одессы мы работали с тов. Деготь на подпольной партийной работе. Тов. Деготь работал в «иностранной коллегии», вел агитацию среди оккупационных войск. По заданию тов. Деготь я печатал газету «Коммунист» на французском языке и другие агитационные материалы для «иностранной коллегии» в подпольной типографии.

В 1919 году тов. Деготь уехал из Одессы. Вновь встретились мы с ним в 20-х годах в Москве, в так называемом «Одесском землячестве». В то время мы, бывшие подпольщики, собирали и фиксировали воспоминания о своей подпольной работе, направляя эти материалы в Одесский истпарт. Тов. Деготь принимал особое и активное участие, часть его материалов вошла в сборник «Октябрь на Одесщине», изданный в Одессе в 1927 году истпартом отдела Окркома КПБУ и Одесской окружной октябрьской комиссией.

Я бывал в Москве у тов. Деготь дома, как у старого товарища. Мы много беседовали, я видел, что тов. В. А. Деготь по-прежнему предан своей большевистской партии.

Я считаю и в этом убежден до сих пор, что Владимир Деготь был и остался честным рабочим и всегда честно служил рабочему классу, был и остался верным и преданным членом своей большевистской партии». Этот документ был написан еще в 1938 году — задолго до того, как ЦК КПСС полностью реабилитировал верного сына партии.

В годы реакции, как сказано выше, скрываясь от ареста, В. А. Деготь нелегально эмигрирует за границу — во Францию и принимает активное участие в работе Парижской секции большевиков.

Здесь он вместе с пять-шестью революционерами занимался около года в школе, в которой почти все занятия лично проводил В. И. Ленин. Это не широко известная школа Лонжюмо, где занятия длились меньше месяца, а другая, почти не известная широким кругам читателей. Здесь В. И. Ленин готовил своих учеников для подпольной работы в России. Изучался аграрный вопрос, «Капитал» К. Маркса, методы организации партийной работы в условиях подполья, рабочее движение во Франции и других странах и т. п. Эти занятия, подробно описанные в автобиографической книге «Под знаменем большевизма», нашли свое новое подтверждение в записке отца В. И. Ленину, найденной недавно старшим научным сотрудником ИМЛ при ЦК КПСС Р. М. Савицкой в Центральном партийном архиве. В этой записке (очевидно, для секретаря) есть слова: «пишет ваш ученик, с которым вы несколько месяцев занимались

в Париже» — и на ней пометка В. И. Ленина: «Принять I.X в 3 ч. дня. (см. «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 3., 1961, а также газ. «Советская Россия» от 4 марта 1964 года).

После окончания занятий перед отъездом в Россию В. И. Ленин пригласил своего ученика к себе на квартиру на улицу Мари-Роз. Беседа была очень долгой. В. И. Ленин направил В. А. Деготь в Одессу для воссоздания разгромленной партийной организации. Руководя вместе с В. В. Воровским Одесским комитетом большевиков, он ведет борьбу с ликвидаторами и отзовистами, совместно с В. В. Воровским выпускает два номера газеты «Рабочий», посылает корреспонденции в газету «Социал-демократ» и т. д. В январе 1910 года его арестовывают и после двухлетнего заключения в тюрьме (кстати, с Воровским он сидит в одной камере) ссылают пожизненно в Енисейскую губернию. В 1912 году он бежит из ссылки в Одессу, а оттуда снова пробирается за границу, где до 1917 года продолжает вести партийную работу в Парижской секции большевиков. Наряду с другой работой он руководит нелегальной связью секции с Лениным. В своих воспоминаниях он пишет: «Все доклады... пересылались в таком замаскированном виде, что ни один из прозорливых шпионов не догадывался об этом. Переписка велась в течение нескольких лет без провала. В таком же виде мы получали разные материалы от Ильича...»

В июле 1917 года В. А. Деготь вернулся в Одессу и поступил рабочим на фабрику. Вскоре был избран в состав Одесского Совета рабочих депутатов, а затем членом его председательской коллегии. Он принимал активное участие в борьбе за установление Советской власти в Одессе, был избран в состав Одесского комитета партии. От большевистской организации Одессы избирался делегатом на III съезд Советов. О его огромной партийной и профсоюзной работе можно было бы написать очень много. Его знала вся одесская буржуазия и ненавидела его всеми фибрами души настолько, насколько уважали и любили трудящиеся. Интересен следующий факт. В первые дни после Февральской революции в Одессе было еще мало по-настоящему выдержанных большевиков, многие еще оставались в ссылке, в эмиграции. Даже брошюру Ленина «К лозунгам» городской комитет партии отказался печатать, и В. А. Деготь напечатал ее в типографии «Одесских новостей».

О его героической работе в подполье в Одессе при Деникине, при немецкой и французской оккупации много написано и многое еще будет написано. В. И. Ленин лично указал, что В. А. Деготь необходимо написать о своей подпольной работе за границей и в гражданскую войну в Одессе «для молодых партийных товарищей, так как Ваши записки смогут иметь для них революционно-воспитательное значение». Эти слова приводятся в предисловии к книге, написанной и неоднократно переиздававшейся еще при жизни В. И. Ленина.

Эту книгу хорошо знали товарищи Е. Соколовская, Залик, Бужор и другие члены «иностранной коллегии».

При работе над знаменитой кинотрилогией о Максиме ее авторы знакомились с жизнью многих большевиков-подпольщиков. В. А. Деготь послужил одним из прототипов главного героя.

Никогда до 1938 года не возникало и тени сомнения, что организатором и руководителем как нелегальной, так и легальной «иностранной коллегии» при Одесском обкоме был В. А. Деготь.

Но почему в некоторых изданиях последних лет об «иностранной коллегии» фамилия В. А. Деготь не встречается?

Вспоминается разговор в 1957 году с видным украинским писателем Юрием Смоличем. На мой вопрос, известна ли ему фамилия Деготь В. А., он сразу ответил, что это организатор и руководитель «иностранной коллегии». Он рассказал о том, что в 1949 году из его книги вычеркнули имена Деготь, Елены Соколовской, Штиливкера и других, и потому его книга «Рассвет над морем» не могла правильно воссоздать события в Одессе. Он обещал попытаться исправить это в следующем издании.

В Центральном партийном архиве имеются подлинные документы «иностранной коллегии», подписанные тт. Еленой Соколовской, Заликом, Бужором и другими членами «иностранной коллегии», не погибшими от рук оккупантов,— это их отчет Одесскому обкому сразу же после освобождения города. Они точно воссоздают картину работы «иностранной коллегии». Есть и другие аналогичные документы и воспоминания.

Тов. Ласточкин (Смирнов) руководил Одесским большевистским комитетом, и тот, кто элементарно знаком с правилами конспирации, знает, что он не мог одновременно руководить двумя подпольными организациями. Но общее руководство всего подполья осуществляет Одесский обком во главе с тов. Ласточкиным. Еще до создания «иностранной коллегии» Одесский большевистский комитет в декабре 1918 года начал пропагандистскую работу среди французских солдат. Однако «первые шаги наши,— писала в 1919 году об этой работе Елена Соколовская,— были неудачны... Областному комитету стало ясно, что надо разыскать товарищей, которые могли бы специально заняться этим делом, которые хорошо знали бы язык французского народа». В связи с этим Н. Ласточкин, руководивший в этот период Одесским комитетом, установил связь с Владимиром Александровичем Деготь, длительное время жившим в эми-

грации во Франции, и поручил ему от имени комитета организовать эту работу.

«Я согласился,— вспоминал впоследствии Деготь,— но поставил ряд практических условий. Главное из них заключалось в том, что организующийся Иностранный комитет (так вначале называлась «иностранная коллегия». — *В. Д.*) входит в Областной комитет, отвечает перед ним, но всю работу ведет самостоятельно». Первоначальное число коммунистов, вошедших в состав группы, было невелико. В отчетном докладе «иностранной коллегии», написанном после освобождения города, говорится: «Работая при французах, тов. Володя (Деготь В. А.) привлек в сотрудники тов. Штиливкера, издал прокламации. По прибытии тов. Елены (Е. Соколовской) и Залика работа была расширена». Позднее, весной 1919 года, Е. Соколовская написала, что она была послана во «французскую коллегию» в качестве «ответственного представителя обкома», а функции ее членов были распределены следующим образом: «тов. Володя (Деготь В. А.) и я исполняли организационную и техническую работу, Штиливкер устанавливал связи и вел пропаганду среди французских солдат и матросов. Залик готовил листовки».

Первое заседание коллегии происходило на квартире у В. А. Деготь. Позднее состав коллегии был расширен, были организованы под руководством членов коллегии румынская, сербская и другие пропагандистские группы. В середине февраля 1919 года контрразведке удалось напасть на след В. А. Деготь и арестовать одного из его родственников. В связи с этим, несмотря на возражения В. А. Деготь, коллегия предложила ему скрыться в одном из уездов, «так как при создавшихся условиях он все равно не мог работать в коллегии». В дальнейшем до освобождения города коллегией руководил президиум: от обкома — тов. Соколовская, от французской группы — тов. Жанна Лябурб и от румынской — тов. Залик.

В отчетном докладе «иностранной коллегии» после освобождения города В. А. Деготь охарактеризован «как организатор и председатель «иностранной коллегии».

Его заслуги в работе «иностранной коллегии» отмечались в 1919 году руководящими работниками Французской компартии и членами Одесского большевистского комитета.

После освобождения города Красной Армией была создана более расширенная, но уже легальная «иностранная коллегия» при Одесском областном комитете, председателем которой был также выбран В. А. Деготь.

В последующие годы он был ответственным работником Коминтерна, занимал ряд видных профсоюзных и государственных постов.

Уважаемая редакция и авторы киносценария!

Все мы знаем, что в художественном произведении может быть вымысел. Но в сценарии «Эскадра уходит на Запад» все деятели и организация названы своими именами. Однако не назван председатель «иностранной коллегии», ее создатель и организатор. Это утверждаю не я, об этом свидетельствуют ее работники, своей кровью написавшие ее историю...

До сих пор живет в Одессе тов. Ярошевская, связистка и охранница Жанны Лябурб, участница трех подполий, близкий друг товарищей Ласточкина и Голубенко. Жив товарищ Питерский, который печатал газету «Коммунист» в катакомбах. В 1957 году он написал: «Во время иностранной интервенции 1918—1919 годов в Одессе по поручению Одесского обкома КПУ член КПСС с 1904 года Деготь Владимир Александрович организовал «иностранную коллегию» и руководил ее работой в январе и первой половине февраля 1919 года».

Из приведенного выше видно, что авторы сценария не изучили до конца подлинных документов.

По широте художественного воздействия кино ни с чем не сравнимо. Так пусть же восстановится историческая правда.

В. ДЕГОТЬ



Владимир БАСКАКОВ

Еще одна встреча

Недавно в польской печати было интересное сообщение — вышел двухсотый польский фильм послевоенного производства. Двести художественных кинокартин — итог работы польских кинематографистов за двадцатилетие, плод их упорного труда и борьбы за утверждение принципов социалистического искусства.

Мне довелось недавно побывать в Польше. Небольшая делегация советских киноработников приехала к друзьям, чтобы поближе познакомиться с кинопроизводством, встретиться с польскими кинематографистами. Была у этой поездки и иная цель. Мы должны были договориться с польскими кинематографистами по вопросам, связанным с совместной работой над фильмом «Ленин в Польше», а также о съемках в песках Средней Азии фильма Кавалеровича «Фараон». Встречи с руководителями польской кинематографии и с мастерами киноискусства показали, что мы среди добрых друзей, у которых общие цели и задачи.

Я не был в Польше почти двадцать лет. Трудно было узнать ту военную Варшаву, которую мне довелось видеть в январе 1945 года, когда улицы были загромождены обломками зданий и глазницы пустых окон смотрели на утративший свои очертания город. Теперь перед нами предстала совершенно новая Варшава — живая, кипучая, устремленная в будущее. Мы увидели город передовой индустрии и высокой культуры, город, где не только построены отличные современные дома, но и полностью восстановлены здания прошлых веков. И вместе с тем один из главных очагов польской кинематографии — детища социалистического развития новой Польши.

В Старом Мясте, этом уникальном районе Варшавы, где возрождено из руин и пепла все — от старинных строений до дверных ручек,— мне показали дом, где жил Мунк — замечательный мастер польского кино, недавно трагически погибший.

В Лодзи — я помню этот город в утренней измороси сорок пятого года, когда по его почерневшим улицам мчались наши танки и на них с радостью смотрели измученные, истомившиеся в неволе люди,— мне довелось побывать на киностудии и в киношколе. Теперь Лодзь не только традиционный центр текстильной промышленности, но и своеобразная «столица» кинематографистов — здесь в павильонах киностудии созданы чуть ли не все лучшие польские фильмы, здесь в киношколе учились те, кто сейчас составляют славу польского кино.

И вот недавно у меня состоялось еще одно знакомство с польским кино — я прочитал только что вышедший из печати сборник о кинематографии Польши, включающий работу Болеслава Михалека «Заметки о польском кино» и интервью с крупнейшими польскими деятелями кино, собранные Станиславом Яницким. Появление этой книги в русском переводе—тоже одно из свидетельств крепнущих связей и контактов наших кинематографий.

Автор «Заметок» — известный критик и теоретик кино—вводит нас в круг вопросов, полемики, системы взглядов, оценок фильмов, волнующих польских кинематографистов. Работа Михалека как бы систематизирует все те разрозненные впечатления, которые имелись у каждого из нас о польском киноискусстве.

Книга помогает понять, как за двадцать лет была не только возрождена, но возникла в совершенно новом качестве кинематография социалистической Польши. Это был не простой и отнюдь не гладкий путь. Это был путь осмысления средствами кино борьбы и труда народа, избравшего путь социалистического развития.

Не все в работе Михалека мне показалось бесспорным. Не все можно принять, например, в рассуждениях автора по общим вопросам теории кино. Так, говоря о зрительском восприятии фильма, автор пишет: «Зритель хочет, как правило, поудобнее устроиться в кресле и отдаться волшебной силе экрана, а лучшие фильмы требуют активности, сопереживания, домысливания». Да, есть и такие зрители, которые хотят лишь «поудобнее устроиться в кресле...». Но разве не «активность» и «сопереживание» чутких, отзывчивых зрителей сделали подлинно народными лучшие произведения польского кино

Болеслав Михалек. Заметки о польском кино. Станислав Яницкий. Польские кинематографисты о себе. Перевод с польского В. Головского, М., «Искусство», 1964.

(как, впрочем, и кинопроизведения любой социалистической страны). Нет, и широкий зритель способен оценить подлинное искусство, если это действительно искусство. И дело критика — способствовать этому, что и делает успешно сам Михалек.

Кстати сказать, в работе Михалека достаточно ярких и убедительных примеров того, как не существенным для жизни народа оказывается фильм, где художник не смог или не захотел глубоко разобраться в событиях истории или современной проблематики, где его интересовали лишь изобразительные решения. Михалек резко выступает против пустого штукарства и снобистских вывертов.

Можно спорить и по некоторым другим положениям книги, не соглашаться с оценкой того или другого фильма.

Но бесспорно — перед нами серьезное исследование, где особенно ценными, интересными, прямо-таки увлекательными оказываются главы, рассматривающие коренные явления польского кинематографа и его проблематику.

Первая глава книги носит примечательное название «С точки зрения 2000 года». Оно может показаться даже странным, однако автор отнюдь не стоит на известной позиции некоторых сторонников формалистического кинематографа: то, что сегодня непонятно, недоступно, неясно, будет, дескать, оценено потомками. Нет, такой прием нужен Болеславу Михалеку не для защиты формалистического трюкачества. Автор стремится к другому — он ограничивает себя и читателя только тем, что узнáет зритель 2000 года о сегодняшней Польше, о народе, о его жизни и борьбе. Иными словами, автор стремится лучше раскрыть познавательную роль искусства, установить, насколько создателям тех или иных кинематографических произведений удалось понять, раскрыть, оценить существенные стороны народной жизни Польши, героическую борьбу народа, правду жизни.

Автор отлично понимает, что «киноискусство не летопись, задача которой заключается в том, чтобы оставить будущим поколениям доказательство нашего существования. Во всяком случае, не в этом главная цель кинематографа». В чем же? Кинематограф, подчеркивает автор, обладает вескими данными, чтобы говорить о жизни правду. Не буржуазная «фабрика снов», а тот кинематограф, который руководствуется высокими целями и задачами. «Социалистическое киноискусство находится в исключительно выгодном положении, позволяющем говорить правду»,— утверждает автор.

Болеслав Михалек и стремится проследить, как кинематографисты новой Польши рассматривали и отражали в своих произведениях явления действительности, где они добивались побед, а где терпели издержки. И надо сказать, что этот анализ автору удался — он свободно, смело, привлекая интереснейший материал из истории страны, из других сторон жизни и искусства, рассматривает фильмы, безусловно поддерживая правдивые, реалистические произведения и критикуя те, где есть искажение действительности.

Глубоко и вдумчиво анализирует критик путь развития польского кино. Он пишет о фильмах, вышедших на экраны до 1956 года, не впадая в крайности, не перечеркивая в пылу полемики все сделанное в ту пору. Он рассматривает лучшие фильмы первых послевоенных лет, исходя из исторической обстановки в стране. Болеслав Михалек далек от того, чтобы поддерживать иные картины, вышедшие после 1956 года, только за то, что в них содержится заряд отрицания.

Одна из главок так и называется—«Действительность и тень негативной схемы». Критик решительно отвергает поспешные и конъюнктурные попытки изображать сложные явления жизни односторонне, негативно, видеть лишь недостатки и мрак там, где, быть может, в труде и борьбе рождается новое.

Разбирая, например, созданную сразу после 1956 года картину «Загубленные чувства», действие которой развертывается на стройке Новой Гуты, Болеслав Михалек говорит, что авторы поддались панике, дали упрощенную схему «наоборот», что привело к искажению правды. «Жизнь опровергла этот поспешный вывод. Новая Гута, пережив период грязи, нужды, тяжелого труда, превратилась в прекрасный город с замечательным театром, парками... И если бы создатели фильма остались в границах элементарного уважения к правде, не старались ее деформировать «черной схемой», может быть, они уже в 1956 году увидели бы в своем творческом воображении сегодняшнюю Новую Гуту».

Не ушло от внимательного глаза исследователя и то обстоятельство, что в известной документальной «черной серии» таились акценты, деформирующие облик действительности.

В еще более резкой форме эти неверные тенденции сказались в фильме «Восьмой день недели» с его негативным взглядом на действительность. Разбирая эту картину, Б. Михалек пишет: «...тот факт, что двое молодых людей не могут найти места, чтобы переспать, интерпретируется в этом фильме как вина общественного строя. Вывод столь же нелепый, как и тот, что парень обретает любовь девушки только потому, что в деревне создан сельскохозяйственный кооператив».

Этот схематизм «наоборот», как и всякие схематизм и упрощенчество, подвергается автором критике.

Б. Михалек разбирает и иные ленты, созданные за последнее десятилетие, где с разным уровнем

таланта и правды рассмотрены проблемы жизни страны. Его разбор отличается точностью и историзмом.

В кинематографической печати весьма нередки статьи, главная цель которых написать о фильме так, чтобы «соблюсти табель о рангах»,— а то, не дай бог, маститый автор новой картины обидится на критику. Меня приятно поразила одна характерная особенность книги Б. Михалека — он не страшится «имен», а судит свободно, не боясь порой и резких оценок, правда, всегда весьма аргументированных и продуманных. Это не та критика, которая «не беспокоит». Нет, это действительно критика, она «беспокоит», заставляет не только читателя, но и автора фильма глубже понять причину заблуждения или поверхностного взгляда на жизнь.

Б. Михалек принципиально, строго и квалифицированно разбирает творческие неудачи крупных художников, видных мастеров кино, и они, эти мастера, не делаются от такой строгой критики «меньше». Б. Михалек, естественно, гордится достижениями киноискусства социалистической Польши, ставшими заметнейшими явлениями мирового кино, но вместе с тем он нелицеприятно, остро и убедительно критикует отдельные проявления лженоваторства, стремление выдать мелкое за великое и великое за мелкое.

Разбирая «Зимние сумерки» Станислава Ленартовича, Михалек пишет: «Фильм, очень интересный по изобразительному решению, в идейном отношении оказался необыкновенно бедным. Формальная сложность отдельных сцен скрывала не богатство содержания, а самоцельное пластическое ви́дение Ленартовича».

Автор довольно строго оценивает «Настоящий конец великой войны» Кавалеровича за то, что режиссер, прирожденный реалист, здесь «сознательно отказался от всего того, что составляет его силу — от изображения окружающего мира». В то же время он дает высокую оценку другому фильму Кавалеровича — «Поезд», хотя отмечает и в этом произведении отдельные просчеты.

И в этой и в других главах дается блестящий и тонкий, умный и взыскательный анализ фильмов Кавалеровича, принесших славу польскому кино.

Наибольших успехов польское кино достигло в тех фильмах, где рассматриваются проблемы минувшей войны и борьбы с фашизмом. Разбор этих фильмов, пожалуй, самая сильная и талантливая глава в книге.

Разбирая причины частных неудач фильмов о современности, Б. Михалек пишет: «Мне думается, что польское киноискусство, несмотря на свои большие достижения (а может быть, из-за них), прошло мимо нашей современности не потому, что ему не хватало таланта или возможностей развития. Дело в том, что кинематографисты были захвачены совсем иной действительностью, нежели той, что их окружала. Наши фильмы обратились к другим темам: темам войны, страданий, героизма».

Б. Михалек дает исключительно интересный разбор таких картин, как «Канал» и «Пепел и алмаз» Вайды, «Героика» Мунка и Ставинского, и других знаменитых польских лент, посвященных событиям войны.

В свое время в нашей кинематографической среде много говорилось о «Пепле и алмазе». Говорилось разное. Звучали неточные суждения, причиной которых было незнание своеобразия политической обстановки, сложившейся в стране в 1945 году, а отсюда непонимание проблематики картины. Иные критики этого фильма стремились подогнать его под некую искусственную схему. На самом же деле Вайда тонкой кистью большого художника рисует, по существу, духовный крах тех, кто не понял или не хотел понять, что у Польши может быть лишь один путь — путь новой жизни. И в этом сила и значение фильма.

В работе Болеслава Михалека содержится развернутый, своеобразный и, на мой взгляд, очень интересный разбор фильма. Критик подчеркивает, что Вайда очень верно и точно отразил «мифы», которые сковывали сознание части общества, что он и его коллеги «очистили сознание людей от многовековых психологических пережитков», хотя и не смогли показать многие стороны польской действительности оккупационного периода.

Очень интересен и своеобразен анализ фильма Мунка и Ставинского «Героика», фильма, который в кинематографической критике нередко оценивался как некий пример дегероизации. Но Б. Михалек доказывает, и надо сказать, весьма убедительно, что здесь нет и тени стремления поставить под сомнение само понятие героизма. Критика, судившая фильм столь строго, забывает, что в новелле «Побег» действуют не героические сыны польского народа, сражавшиеся с фашистами, а внутренне опустошенные офицеры панской Польши.

В заключительных главах книги содержится обстоятельный, глубокий разбор других фильмов последних лет, фильмов разных жанров и разной тематики,—Мунка и Вайды, Кавалеровича и Форда, Якубовской и Боссака, Бучковского и Рыбковского, Куца и Петельских, Лесевича и Ставинского, Пассендорфера и Хаса.

«Люди имеют право требовать, чтобы художник занял определенную позицию, объяснил явление, открывал «правильные перспективы»,— пишет Б. Михалек. Это хорошие, верные слова, раскрывающие суть его работы и решительно отвергающие разъединение кино и действительности.

Рассматривая основные вехи мирового кино, Михалек пишет:

«Советское кино, и в особенности то его направление, которое сложилось в 30-е годы, бесспорно по-новому показало социалистическую действительность. Это была своеобразная форма гражданского эпоса, берущая начало из разных и очень индивидуальных художественных методов: с одной стороны, из фильмов, полных движения, событий, таких, как «Чапаев» братьев Васильевых, с другой стороны, из таких, как трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, фильмов, дающих яркое изображение среды, наконец, из фильмов типа «Великого гражданина» Эрмлера, подчеркивающих психологическую сторону. ...Эти фильмы ознаменовали в свое время смелое вторжение в новые, не исследованные кинематографом области человеческой жизни».

Эта статья не претендует на полный разбор серьезной работы Б. Михалека. Думается, наши исследователи и историки польского кино еще сделают такой разбор. Это лишь заметки читателя, не более того.

В заключение добавим, что предисловие к книге, написанное И. Вайсфельдом,— это интересное, самостоятельное исследование польского кино и польской кинокритики, содержащее ряд очень важных теоретических положений.

Читатель, очевидно, с вниманием ознакомится с приведенными в той же книге высказываниями ряда польских деятелей кино о своем творчестве, собранными Станиславом Яницким. Впрочем, мне, например, показалось, что эти интервью не обязательны в книге. Их можно было бы издать отдельно, не связывая с исследованием Болеслава Михалека, тем более что они, как и всякие интервью, несколько односторонни.

Ну что еще сказать о книге Михалека? Я думаю, что о ней еще выскажется наша критика. А пока я советую прочитать ее.

«Мир кино» Айвора Монтегю

На одной из автомобильных выставок я видел машину, подвешенную к потолку здания. Капот был снят, машина медленно вращалась: перед зрителями неторопливо проходили мост, шасси, мотор, радиатор, открывалась конструкция автомобиля. Это неторопливое движение, открывающее по отдельности части, вспомнилось мне, когда я читал «Мир кино» Айвора Монтегю. Книга, только что опубликованная издательством «Пенгуин», своеобразна. Казалось бы, по форме это популярный рассказ о кино. Здесь и история изобретений съемочной камеры, и рассказ о возникновении звуковых фильмов, и основы кинематографической эстетики, и сведения о прибылях Голливуда.

Кино неторопливо движется перед читателем: открываются стороны этого сложного понятия. Книга разделена на четыре части: 1. Кино как наука. 2. Кино как искусство. 3. Кино как товар. 4. Кино как средство выражения и распространения мыслей.

Охват материала таков, что книгу можно было бы назвать энциклопедией. Мне еще не приходилось читать издания по кино, настолько полного сведениями и мыслями. Читать книгу легко и интересно. Причину успеха можно понять, вспомнив биографию автора. Айвор Монтегю говорит не об отвлеченных для него предметах, узнать которые нужно было бы в музеях и библиотеках, а о деле жизни. Он был монтажером, сценаристом, режиссером, кинокритиком. Он работал с Эйзенштейном в Голливуде, с Хичкоком в Англии; снимал в Испании во время гражданской войны. Он трудился в художественной кинематографии, в документальном кино, на телевидении.

Книга имеет подзаголовок: «Путеводитель по кинематографии». Хорошо странствовать с таким гидом. Монтегю не только отлично знакома страна кино, но и в каждом ее городке он дома. Он открывает множество ворот и дверей, ведет читателя по самым интересным местам, останавливается, чтобы вспомнить, как выглядело это место много лет назад: он сам тут жил. Полнота знания и опыта дает возможность рассказывать без научной сухости. Монтегю часто шутит. У глав иронические эпиграфы, с читателем говорит образованный, много думавший и переживший человек. Монтегю знает не только механизмы кинокамеры, но и механизмы войны, он знает, что фильм может защищать мир.

Значительное место уделено советскому кино. Основы теории киноискусства автор находит в работах Кулешова, Эйзенштейна и Пудовкина. Айвор Монтегю — старый друг нашей страны, общественный деятель, награжденный международной Ленинской премией «За укрепление мира между народами».

Мне кажется, что было бы хорошо перевести и издать эту книгу у нас. Читатель прочтет ее с удовольствием и пользой.

Григорий КОЗИНЦЕВ

Ivor Montague. Film World. A Guide to Cinema. Penguin Books, 1964



Энцо РАВА

Итальянское кино: вчера, сегодня...

Неизменный успех на международном экране и живые воспоминания о неореализме, положившем начало этому успеху, позволяют иностранцам полагать, будто итальянская кинематография мчится вперед на раздутых парусах, подгоняемая могучим и щедрым ветром какого-то вполне определенного направления. В действительности, к сожалению, все обстоит совсем не так. Зрители многих стран, аплодирующие нашим фильмам, и члены жюри международных кинофестивалей, присуждающие этим фильмам премии, возможно, удивились бы, узнав, как назойливо повторяется на страницах итальянских газет слово кризис.

По правде говоря, итальянское кино всегда переживало какой-нибудь кризис: то кризис экономический (неореализм позволил справиться с этим злом, дав нам дешевые, но высокохудожественные произведения), то кризис идей (его иногда пытались одолеть с помощью фильмов, посредственных по качеству, но чрезвычайно пышно поставленных). Сейчас положение особенно трудное: нет ни идей, ни средств. Говоря точнее, какие-то незначительные суммы вкладываются во всякого рода эксперименты, но владельцы капиталов, интересующиеся только прибылью, делают ставку главным образом на «коммерческие» фильмы. Во всяком случае, у нас сейчас нет никакой определенной однородной тенденции, которая могла бы характеризовать нынешний этап развития итальянского киноискусства. Наши кинематографисты работают много, но как-то бессистемно, пожалуй, даже судорожно, довольствуясь в основной своей массе продукцией невысокого качества. На этом, я бы сказал, безрадостном фоне выделяются несколько кинематографистов, создающих прекрасные произведения, но я еще раз подчеркиваю, что это совершенно обособленные величины, которые нельзя привести к общему знаменателю: так что не приходится говорить не только о едином направлении, но даже о какой бы то ни было группе. Кратко положение можно охарактеризовать так: много посредственностей, пять-шесть крупных художников и никакой «школы».

Еще года два назад казалось, что итальянская кинопромышленность процветает: кино было доходным предприятием для продюсеров, и они с гордостью финансировали талантливую молодежь, постоянно ищущую новых путей. То были годы неожиданного общего подъема экономики, создавшего в стране кратковременную иллюзию благополучия. В этот период коньком наших лучших кинематографистов была «критика нравов», носившая, как правило, характер остроумной сатиры и убедительно звавшая на борьбу с предрассудками, за обновление некоторых устаревших социальных институтов. (Иностранный наблюдатель мог бы, пожалуй, упрекнуть наших кинематографистов в излишнем увлечении проблемами секса, но человек, хорошо знающий Италию, сумел бы, вероятно, объяснить это необходимостью борьбы против лицемерия, ханжества и множества нелепых и порой жестоких законов, стоящих «на страже» нашей морали.)

Однако начавшееся в стране быстрое и неожиданное ухудшение экономического положения, объясняющееся пороками тех социальных устоев, на которых возводилось здание непродолжительного «благоденствия», выбило почву из-под ног итальянских кинематографистов. Но продюсеры не хотят расставаться со своими прибылями: теперь они делают ставку на «грандиозные» коммерческие фильмы, попирая творческие замыслы молодых режиссеров и заставляя их превращать ядовитую улыбку критики в просто улыбку. Обзор выпускаемой сегодня в Италии кинопродукции поможет лучше всяких предисловий разобраться в сложившейся обстановке.

Энцо Рава—известный итальянский публицист, постоянно сотрудничающий в газетах «Унита», «Паэзе сера» и других прогрессивных органах печати. В своей статье, написанной специально для журнала «Искусство кино», он дает краткий обзор нынешней обстановки в итальянской кинематографии и рассматривает некоторые проблемы, стоящие перед ее мастерами.



В каждой из трех новелл, составляющих фильм «Вчера, сегодня, завтра», главную женскую роль играет София Лорен. Справа—София Лорен в первой новелле, вверху слева—во второй новелле фильма

Кадр из фильма «Момент просветления», над которым работает режиссер Франческо Рози



За сезон, завершившийся последним Венецианским кинофестивалем, у нас создано несколько выдающихся произведений. Это «Евангелие от Матфея» известного поэта, романиста и кинорежиссера Пьера Паоло Пазолини; «Красная пустыня» Антониони — обличителя отчуждения человеческой личности в буржуазном обществе (надо сказать, однако, что критика Антониони носит, скорее, психологический характер и не затрагивает социальных корней этого явления); «Вчера, сегодня, завтра» Де Сика (одного из наиболее известных режиссеров-неореалистов, который проявил себя как великолепный мастер комического жанра). Вышли у нас еще два хороших фильма: один из них — плод совместного итало-советского производства «Они шли на Восток» (в нем рассказывается об отступлении итальянской фашистской армии из России), другой — «Товарищи» — о первых шагах рабочего движения в Италии. Появилось также несколько других более или менее удачных работ.

В фильме «Красная пустыня» режиссера Микеланджело Антониони главные роли исполняют Моника Витти и Ричард Харрис





В настоящее время один из основоположников неореализма Лукино Висконти заканчивает съемки фильма «Блуждающие звезды Большой Медведицы». Главную роль в этом фильме исполняет Клаудиа Кардинале. В картине рассказывается об одном аристократическом итальянском семействе, которое приезжает из Америки на родину, чтобы продать свое родовое поместье. Но охватившая героев тоска об утраченном, душевное смятение и некоторые драматические события приводят к тому, что они решают остаться в Италии. Работа над фильмом только-только окончена, и никто еще не может сказать, удался он или нет, хотя, зная Висконти, который никогда не «бьет мимо цели», можно предположить, что и эта его картина будет серьезной. Но Висконти — мы снова возвращаемся к разговору о направлениях,— если можно так сказать, сам себе школа: у этого знаменитого мастера кино нет учеников, и беспокойство о судьбах общества, некогда пронизывавшее его произведения, сейчас начало утрачивать свою непосредственность.

Федерико Феллини — автор знаменитых фильмов «Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной»—опять вернулся к дорогим его сердцу местам между Тосканой и Лациумом и вновь отдал главную роль своей жене— Джульетте Мазине. Героиня нового фильма — существо, живущее среди полуреальных-полувоображаемых персонажей. Скорее всего, это похоже на фантастику. Вот уже несколько лет Феллини предпочитает хранить свои замыслы в тайне, поэтому новые его фильмы — своего рода сюрприз даже для критиков. Снимая «Восемь с половиной», он часто повторял, что сам с уверенностью не может сказать, к чему именно стремится, и убеждал даже близких друзей, что вечером еще не знает, какие сцены будет снимать завтра утром: в общем, он любит импровизировать. Вот и сейчас, работая над новым фильмом «Джульетта и призраки», он уверяет, что сюжет фильма пока еще очень расплывчат и что многие сцены складываются в момент, когда съемочная камера уже работает.

Совершенно иной творческий метод у молодого режиссера, который за последние годы занял одно из ведущих мест в итальянской кинематографии именно благодаря блестящей, почти математической точности и четкости своих замыслов. Режиссер этот — Франческо Рози. Его последний фильм «Руки над

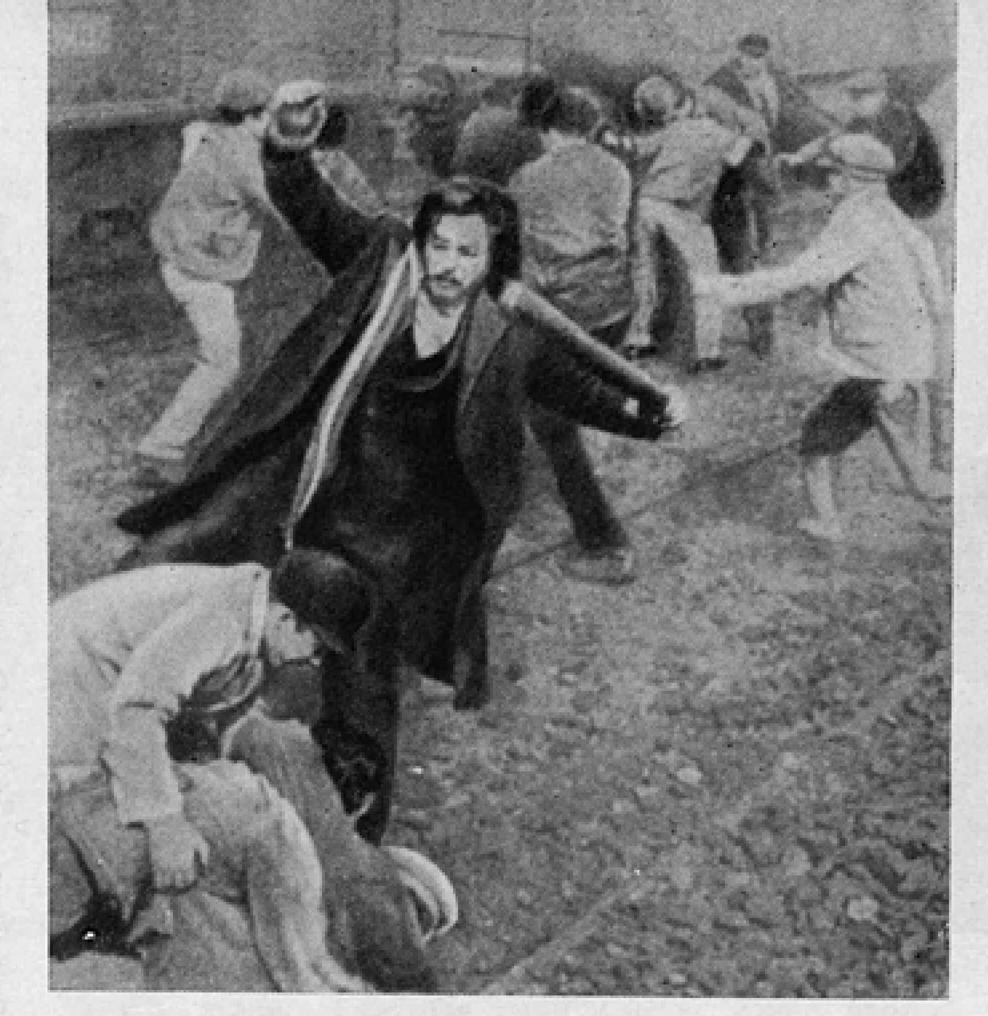
городом» — одно из самых страстных и в то же время трезвых и суровых выступлений против пороков нынешней социальной основы и политической надстройки в Италии. Это беспощадное обвинение против спекулянтов, которые наживаются за счет перепродажи земельных участков и пользуются поддержкой проходимцев, именующих себя политическими деятелями. Фильм оказался настолько действенным, что стал служить чуть ли не вещественным доказательством, уликой против этих спекулянтов и вызвал бешеную реакцию (вплоть до провокаций в кинотеатрах) со стороны защитников правых политических сил. Другой очень впечатляющей и смелой работой Рози был вышедший несколько ранее и снятый кинематографически смело и свежо фильм «Сальваторе Джулиано» — своеобразная хроника «деяний» знаменитого сицилийского бандита. И этот фильм прозвучал как обвинение против некоторых наших политических кругов: бандит Джулиано был наемником аграриев и по их приказу расправлялся с участниками крестьянского движения, возглавляемого коммунистами. Бандита «убрали», когда он стал представлять опасность для своих же хозяев: его убили в тюрьме, когда он решил сообщить о причастности полиции и крупных политических деятелей к своим грязным делам. Сейчас Рози в Испании — он работает над фильмом «Момент просветления», в котором ничего как будто и нет, кроме тореадоров и коррид, а на поверку показывается вся духовная и материальная нищета франкистской Испании. Съемки производятся под откровенным надзором испанских властей, и можно представить себе, как трудно приходится Рози.

За границей работает и Пьер Паоло Пазолини: после «Евангелия от Матфея» он вернулся к своему старому замыслу — создать фильм, действие которого происходит в Африке. Называется он «Дикий отец» и посвящен проблемам молодых независимых африканских стран.

Менее известный режиссер Скотезе, автор весьма удачного документального фильма «Запрещенные города», занят сейчас съемками фильма о голоде на земном шаре: «Горький хлеб». Но надо заметить, что подобные темы в итальянском кино встречаются теперь весьма редко.

Остальные фильмы этого сезона можно, пожалуй, разделить на две большие категории: это экранизированные литературные произведения и фильмы, состоящие из отдельных новелл.

Союз кино и литературы был заключен в Италии несколько лет назад и оказался в общем весьма удачным. Сегодня многие романы превращают в киносценарии, не дав просохнуть типографской краске на их страницах. Уже экранизированы произведения почти всех более или менее известных авторов.



В фильме «Товарищи», рассказывающем о первых шагах социалистического движения в Италии, главную роль исполняет Марчелло Мастроянни, которого многие считают «актером № 1» итальянского кино

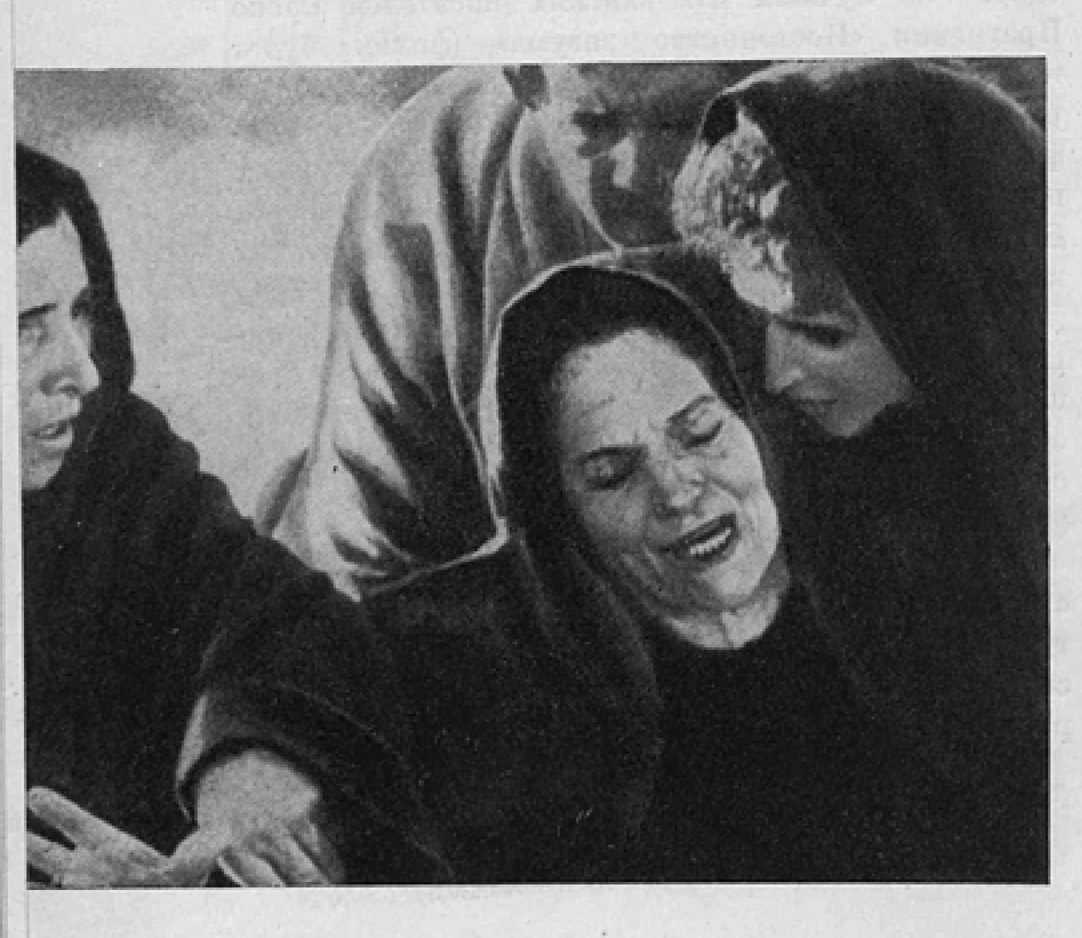
Сделаны (правда, нельзя сказать, чтобы очень удачно) фильмы чуть ли не по всем романам Моравиа. Причем для нашей литературы стало уже характерным стремление писателей, работая над новым произведением, придавать ему форму, удобную для экранизации. От этой тесной связи с литературой кино, пожалуй, только выигрывает, а вот выигрывает ли литература — сказать трудно.

Режиссер Паскуале Феста Кампаниле, например, закончил недавно работу над экранизацией романа одного из лучших итальянских писателей Васко Пратолини «Постоянство разума» (фильм будет называться иначе). Другой молодой и способный режиссер Флорестано Ванчини будет снимать фильм по удостоенному одной из литературных премий роману писателя «авангардиста» Альберто Бевилакуа «Калифша». Джанни Пуччини перенесет на экран роман Де Рохаса «Селестина»; Валерио Дзурлини — «Солдаток» Уго Пирро: действие романа происходит во время второй мировой войны, в Греции, оккупированной итальянскими войсками. Еще один фильм снимается по удостоенному литературной премии роману Джузеппе Берто «Темная болезнь» (речь идет о неврозе).

Экранизируется также шедшая с успехом и в Москве комедия Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартурано». Фильм будет называться «Брак по-итальянски», в роли Филумены снимается София Лорен, режиссеры — Витторио Де Сика и Антонио Пьетран-







джелли. Новое название фильма как бы перекликается с названием шедшего с огромным успехом два года назад фильма «Развод по-итальянски».

Остросатирическая струя в нашей кинематографии еще не совсем иссякла: по книге Джованни Арпино «Преступление в защиту чести» режиссер Луиджи Дзампа собирается снимать фильм, в котором будет отражена одна из трагических проблем юга Италии: речь идет о пресловутом «вопросе чести», из-за которого слишком многие итальянцы считают своим долгом убить обольстителя жены, а нередко и самою жену. И еще один роман Арпино (удостоенный самой крупной литературной премии и получивший теперь широкую известность) — «Молодая монахиня» — будет превращен в фильм режиссером Бруно Паолинелли.

На этом мы закончим обзор «фильмов от литературы» и окинем беглым взглядом фильмы второй категории, фильмы, составленные из новелл. Эта ставшая сейчас очень модной кинематографическая форма навязана нашему кино продюсерами, желающими действовать наверняка и вкладывать деньги только в прибыльные фильмы. Такие картины состоят обычно из двух-трех эпизодов, снимаемых нередко разными, но обязательно «модными» режиссерами при участии по крайней мере десятка самых популярных артистов. Эпизоды иногда объединяются какой-нибудь смутно вырисовывающейся общей идеей, а иногда лишь общим названием. Такие фильмы дают обычно неплохие сборы хотя бы просто потому, что какие-то из них действительно оказались довольно удачными. (Нет нужды говорить, что это, как правило, комедии и чаще всего — пикантные.) Но именно эти чисто коммерческие фильмы (даже наиболее удачные из них) как раз и свидетельствуют о кризисе итальянской кинематографии, которая боится тем, не обеспечивающих немедленного барыша.

Так у нас появился фильм «Легкая любовь» (четыре эпизода, один режиссер — Джанни Пуччини). Три эпизода фильма «Три ночи любви» снимали три режиссера: Ренато Кастеллани, Мауро Болоньини и Луиджи Коменчини. А вот и еще трио: Массимо Франчоза, Мино Гуеррини и Джулиано Монтальдо. Их фильм, также состоящий из трех эпизодов, называется «Современная любовь». Нетрудно догадаться, что во всех этих картинах главная тема — любовь, а если учитывать специфику фильмов этой категории, то можно с уверенностью сказать, что любовь здесь далеко не платоническая. Небезынтересно заметить также, что в работе над такими фильмами принимают участие и лучшие итальянские

Кадры из фильма «Евангелие от Матфея» режиссера Пьера Паоло Пазолини

режиссеры: так, например, Антониони, автор «Красной пустыни», поставит одну из новелл в фильме «Три лица» (кстати, все эти три лица принадлежат бывшей шахине Ирана Сорейе, которая сейчас подвизается в итальянском кино). Да и многим другим талантливым режиссерам придется, видимо, взяться за подобные фильмы.

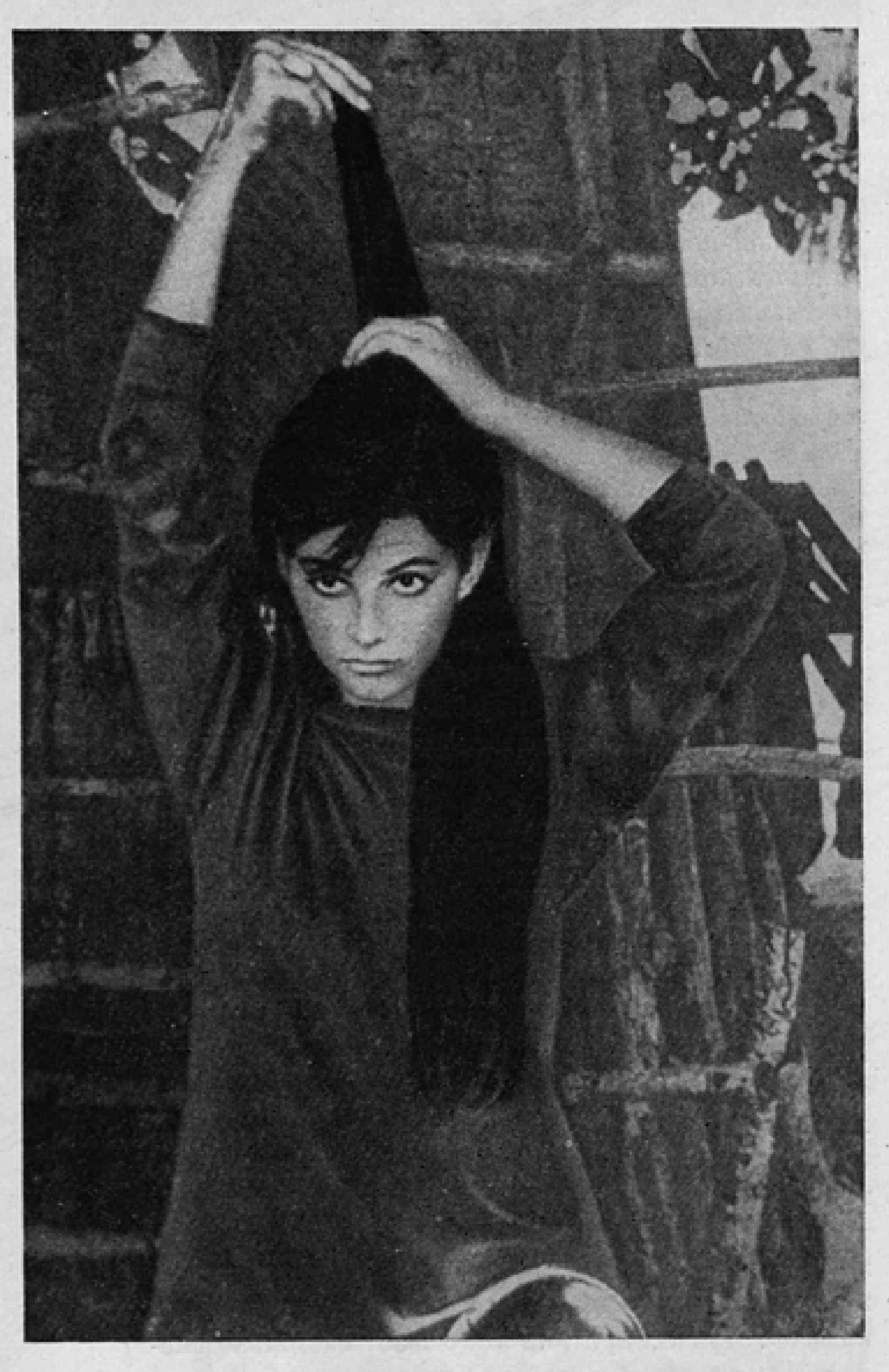
Назову еще несколько уже снятых или находящихся в работе картин этого типа: «Антисекс» (название весьма откровенное) режиссера Франко Росси; «Белое, розовое, желтое, красное» Массимо Мида. В фильме «Сегодня, завтра, послезавтра» заимствована форма упоминавшегося выше фильма «Вчера, сегодня, завтра» с участием Софии Лорен; содержание фильма «Боккаччо 2000» перекликается с содержанием наиболее удачного фильма этого жанра — «Боккаччо 70».

Остается назвать еще несколько работ: талантливый молодой режиссер Уго Грегоретти, обладающий милой улыбкой и беспощадным объективом, начал съемки фильма «Лучшие семейства». Этот фильм тоже составлен из нескольких новелл. Зная, какой убийственный сарказм вкладывает в свои фильмы Грегоретти, можно представить себе, что членам пресловутых «лучших семейств» (которые на словах отстаивают «священные принципы», а на деле являют собой пример ханжества и лицемерия) остается лишь трепетать от страха. Марко Феррери — мастер «горького смеха», прославившийся своим фильмом «Пчелиная матка» (беспощадная сатира на существующий в Италии матримониальный институт), приступает к работе — надеемся, столь же успешной — над фильмом с аналогичным сюжетом: «Плодотворные дни». Эрманно Ольми, известный главным образом как автор прекрасного фильма «Вакантное место», работает над картиной о недавно скончавшемся папе Иоанне XXIII, этом выдающемся человеке, снискавшем своей деятельностью всеобщее уважение. Хочется упомянуть еще об одном сатирическом фильме — «Летающее блюдце»: снимает его режиссер Тинто Брас, главную роль играет Альберто Сорди. Ну и хватит, пожалуй, имен и названий.

Этот перечень, пестрящий именами опытных режиссеров, дает, казалось бы, основания полагать, будто итальянская кинематография процветает. Но читатель не может не заметить, что преобладают в нем темы «коммерческого» порядка. Это с одной стороны. А с другой — он свидетельствует о расхождении интересов и несогласованности действий. Самые строгие критики приходят к выводу, что итальянская кинематография переживает сейчас период хаотического развития и путаницы направлений, идей и устремлений. Больше того: режиссеры, которые еще до недавнего времени создавали серьезные реалистические фильмы, сегодня дебютируют (они просто вынуждены делать это) в жанре гротеска, короткой новеллы, анекдота. Причем преимущество отдается комическим, сатирическим и просто развлекательным фильмам — этакой попытке «спрятаться за улыбку».

Подобная оценка очень строга, хотя, наверное, справедлива, и все же ее можно смягчить, если принять во внимание некоторые обстоятельства. С окончанием «большого сезона» неореализма, итальянское кино сделало другой, относительно удачный выбор, переключившись на сатиру, гротеск, комедию нравов. Нельзя, конечно, назвать эти коммерческие фильмы шедеврами, но нельзя и не признать, что нередко некоторые из них по-своему хороши и эффективны как средство борьбы против недостатков нашего общества, недостатков, которые так зло в них высмеиваются.

Советскому читателю, быть может, непонятно такое суждение о фильмах, где, на первый взгляд, нет ничего, кроме стриптиза, супружеских измен, всевозможных авантюр, адюльтера и т. п. Ему трудно представить себе, как это можно найти хоть что-то положительное в фильмах, где главная роль отводится постели. В действительности же, некоторые из этих произведений, несмотря на кажущееся сходство с откровенно эротическими фильмами (у нас их великое множество, но о них здесь и говорить не хочется), как бы переключают на себя внимание зрителя, развращенного низкопробными поделками, и таят в своих комических поворотах (хочется даже сказать — в складках простыней) беспощадную критику лицемерных табу правящих буржуазных классов. Причем критика эта бывает настолько смелой, что граничит порой, я бы сказал, с безоглядным вольтерьянством. Ведь для «серьезного» режиссера совершенно исключена, например, возможность выступать с критикой католической религии — государственной религии Италии: прикрываясь словами о необходимости «охраны государственных институтов», цензура ухитрилась бы либо запретить фильм, либо принудить автора к унизительным для него купюрам, лишающим произведение всякого смысла. И надо сказать, что несмотря ни на что в некоторых из этих граничащих с pochade фильмов были подняты и такие «запретные» темы. В них не подвергается открытой критике государственная религия, но критикуются или, вернее, представляются в смешном свете некоторые ее стороны. Цензура не осмеливается что-либо предпринять, а если и предпринимает, то не очень решительно, так как цензор боится, как бы его не сочли тупицей, человеком, лишенным чувства юмора: ведь нельзя же всерьез бороться с тем, что, в сущности, является просто шуткой.



Клаудиа Кардинале, которая была занята в двух последних фильмах режиссера Лукино Висконти («Рокко и его братья» и «Леопард»), исполняет сейчас главную женскую роль и в новом его фильме «Блуждающие звезды Большой Медведицы»

Публика смеется. Смеется открыто над перипетиями сюжетов этих фильмов; но ведь она смеется—возможно, не отдавая себе даже в этом отчета — и над принципами и табу, ставшими предметом критики. И что-то от этой критики остается, хотя, конечно, фривольность и постоянное обыгрывание секса для приманки публики нередко отвлекают ее внимание от цели, оставляя на виду одни лишь — и притом весьма вульгарные — средства. Как бы там ни было, сатира требует большой смелости и в кино и в литературе. Трудно приходится режиссеру, избравшему ее своим оружием, когда продюсер заявляет, что на сатиру ему наплевать: лишь бы фильм нравился, то есть приносил удовольствие людям с низкой культурой и ограниченными интересами, охочим до пикантных историй (именно таким видит продюсер «массового зрителя»).

Успех у зрителей и у критики некоторых «комедий нравов», балансирующих, словно на лезвии ножа, между гротеском и pochade, заставляет многих режиссеров упорно придерживаться этого направления, являющегося единственной, в сущности, более или менее «определившейся» тенденцией. Вне ее или, если можно так сказать, над ней стоит творчество отдельных крупных художников, избирающих всякий раз новые темы, так или иначе откликающиеся на особенности развития итальянского общества.

Сейчас, когда вмешивавшиеся в самую гущу жизни фильмы неореалистического направления уже в прошлом, итальянское кино пошло по пути критики и иллюстрации (если иллюстрация честная, она не может быть не критической) нашего социального устройства или по крайней мере его психологических результатов.

В своей основе итальянская кинематография прогрессивна: да, у нас много посредственных, бездумных и вульгарных фильмов, но вы не найдете в Италии ни одного режиссера, который пользовался бы своей кинокамерой для пропаганды реакционных политических идей. Эта «левизна» итальянской кинематографической культуры объясняет, почему консервативные круги всячески препятствуют развитию нашего кино, прибегая не только к акциям цензуры (которые благодаря решительному протесту деятелей культуры и трудящихся становятся все реже), но и к устаревшему, доставшемуся нам еще от фашизма законодательству. Вот почему одним из главных условий дальнейших успехов нашей кинематографии является принятие новых законов о кино.

Несмотря на свои ошибки, заблуждения, всяческие кризисы и трудности и благодаря пристальному вниманию к социальным проблемам (пусть порой это выражалось лишь в иронической усмешке) и высокому мастерству некоторых кинематографистов итальянскому кино удалось устоять в конкуренции с Голливудом, и не только устоять, но и выйти победителем. Больше того, ему удалось справиться и со столь коварным противником, как телевидение. И все же при всех своих успехах итальянское кино переживает сейчас период неуверенности, смятения, нервозных и беспорядочных поисков нового. Трудно сказать, приведет ли это к созданию какой-то новой, единой тенденции, какой-то новой национальной «школы». Это зависит, быть может, от того, как будет развиваться обстановка в более широком плане, обстановка, выходящая за кинематографические горизонты. А пока деятели нашего кино сетуют на трудности, на кризис, сетуют и... продолжают собирать урожай премий за границей.

«ПОХИТИТЕЛЬ ПЕРСИКОВ»

(Болгария)



Город Тырново, 1918 год. Еще не окончена империалистическая война, но финал трагедии близок. Для некоторых болгарских военных кругов он несет в себе крушение иллюзий о великой объединенной Болгарии... Для народа конец войны означает возвращение домой мужей, сыновей и братьев, конец трагедии, конец страхам. Таков исторический фон, на котором развивается действие фильма «Похититель персиков». Он поставлен режиссером Выло Радевым, оператором по образованию, впервые пришедшим в режиссуру.

Тих и спокоен древний Тырново. На улицах ни души. Но вот издали показывается процессия женщин, одетых в черное. Скорбные лица. Женщины несут на руках гроб. Умер кто-то из близких, может быть, раненый солдат... Война. Обманчива тишина провинциального города. За ней спрятаны страдания.

В доме военного коменданта города — фанатика военной службы — тоже господствует тишина, сытое спокойствие и томительная скука. Комендант не может расстаться со своими бредовыми иллюзиями, скучает по жизни в казарме. Грустит и его жена Лиза. Ей чужды интересы мужа, целыми днями тоскует она в одиночестве. Вокруг дома большой персиковый сад. Он окружен колючей проволокой, охраняется вооруженным солдатом. В саду зреют персики.

Вы смотрите фильм и ясно ощущаете, что режиссер Радев не случайно взялся за этот сюжет. Вероятно, он думал о нем долго, может быть, даже несколько лет. Много теплого чувства, душевного волнения вложил он в рассказ о своих героях, о смысле происшедших событий.

Удивительно тонко передано в фильме царящее и в городе и в доме коменданта настроение. Все здесь как бы замерло, застыло в ожидании взрыва, может быть, трагедии. Во всяком случае, чего-то неожиданного, что должно прийти и разрушить покой провинциальной, размеренной жизни. Призрачный покой, за которым кипение страстей человеческих...

И вот однажды, когда, казалось, ничто не угрожало покою, монотонные серые будни комендантского дома рушатся! Вор! В персиковый сад забрался вор! Лиза бежит к ограде и лицом к лицу сталкивается с оборванным, обросшим человеком. В руках у него шапка, в ней — сорванные персики! Это пленный поручик сербской армии Иво. Сначала Лизу охватывает страх, потом приходит сострадание, еще позднее — любовь.

Одинокие, случайно встретившиеся люди —болгарская женщина и сербский офицер — находят счастье в тайной своей любви.

Дуэт Лизы и Иво в целом сыгран в фильме с большой психологической правдой, хотя, позволю себе сказать, в иных местах он отдает оперой. Роль Иво исполняет югославский актер Раде Маркович, роль Лизы — болгарская актриса Невена Коканова.

Я видела Коканову во всех ее ролях. Недавно на наших экранах с успехом шел фильм «Конец «Никотианы», где Коканова исполняла сложную роль Ирины. Это была хорошая актерская работа. Но, вероятно, Лиза из «Похитителя персиков» — образ более близкий Кокановой: Лизу она сыграла еще лучше — мягко, естественно, очень лирично.

Прекрасна трудная любовь Лизы и Иво, но она не могла быть спокойной, безмятежной — слишком многое стояло между любящими. И все-таки их любовь существовала. Вопреки всему.

Товарищ Иво по лагерю военнопленных — французский поручик — не верил в то, что возможно на свете столь глубокое чувство, такая огромная любовь. Он вообще скептически относился к высоким идеям о счастливом будущем человечества, о мире, справедливости.

Но вот перед его глазами проходит история Иво и Лизы. Рискуя жизнью, бежит Иво на свидание с Лизой; не думая об опасности, о себе, о своей жизни, стремится к нему навстречу Лиза. Это опрокидывало скептические взгляды француза, сначала он удивлялся, считая их безумцами, потом задумался...

Но в тот самый миг, когда любовники решили бежать, соединив навеки свои судьбы, Иво падает мертвым у ног Лизы. Пуля солдата, охраняющего персиковый сад, сражает его наповал.

Художники ничего не говорят о том, что было дальше, как сложилась судьба Лизы. Они рассказали лишь эпизод, небольшой эпизод, имеющий, однако, большую, серьезную мысль.

В мире есть торжествующая, прекрасная любовь, доступная лишь хорошим, благородным людям. Ни модный скепсис, ни мещанская сытость, ни буржуазная мораль, ни даже война, поставившая любящих так далеко друг от друга, ей не помеха. Грустно, что тогда, в тот сложный, противоречивый период жизни народов, любовь иной раз надо было красть. Грустно, что существует все то, что разделило миролюбивые народы и бросило их друг против друга в вихрь антинародной, империалистической войны. Грустно, что не весь мир — цветущий персиковый сад, что в нем есть колючая проволока, пушки, ружья, лагеря пленных, злоба, недоверие, скепсис... Грустно, и надо против этого восставать, защищая человеческое в Человеке. Такова мысль автора фильма.

«Похититель персиков» — фильм гуманистический, он построен как изящный психологический этюд, в нем тщательно раскрыт духовный мир людей эпохи уже ушедшей, но чьи переживания и страдания понятны нам и сегодня.

Режиссерский дебют Выло Радева оказался вполне удачным. Теперь мы будем ждать от Радева новых фильмов, в которых он с неменьшей любовью, чем его любовь к Лизе и Иво, расскажет нам о наших современниках, о тех замечательных людях, которые живут, борются, любят в новой, социалистической Болгарии.

Л. Погожева

«ПОГАНКА», «СЧАСТЬЕ ДЖИНДЖЕРА КОФФИ»

(Канада)

Есть ли в Канаде игровой кинематограф? Вопрос, на который трудно ответить даже специалистам: во всяком случае, до недавнего времени мало кто из них мог похвастать тем, что знаком с канадскими фильмами.

Правда, мы видели великолепные мультипликации Нормана Мак Ларена — победителя многих международных фестивалей. Знали, что в стране ежегодно выпускаются одна-две игровые ленты. Но в общем, мощная машина Голливуда с лихвой удовлетворяла потребности своего северного соседа. Могучий напор стандарта и штампа сводил на нет робкие попытки канадцев создать национальное кино.

Но вот в 1964 году появились два фильма—«Поганка» (режиссер Рене Бонье) и «Счастье Джинджера Коффи» (режиссер Ирвин Кершнер), о которых уже можно говорить всерьез. Своим стремлением отказаться от шаблонов, поднимать темы, которых обычно избегают поставщики массовой продукции, создатели этих фильмов как бы бросают вызов своему главному конкуренту — Голливуду, намечают путь, идя по которому молодая канадская кинематография может добиться успеха у себя дома и за рубежом.

В обеих этих картинах достоверно переданы образ жизни и облик быта. Улицы, дома, их обстановка, одежда показаны «взаправду». Но, странное дело: все кажется знакомым, уже не раз виденным. Аккуратная асфальтированная улица небольшого канадского городка с ровными рядами одинаковых двухэтажных коттеджей и гладенькими зелеными газончиками, показанная в «Поганке», напомнила мне пригороды Лондона. Тесная квартирка в многонаселенном городском доме в фильме «Счастье Джинджера Коффи» как бы повторяет жилище героев недавно шедшего на советских экранах американского фильма «Свадебный завтрак». Стандартизация быта. Но это еще и стандартизация души.

Жизнь, показанная в «Поганке» и «Счастье Джинджера Коффи», одноцветна, безлика. Весь ужас в том, что в ней ничего не происходит. Разве можно считать событием войну героя первого фильма с поганками, выросшими на бархатистой зелени его газона—лучшего в городе? Или, во втором фильме, поиски героем работы, которая бы его устраивала. Но за этой внешней сюжетной канвой встает страшная картина мира, отнимающего у людей индивидуальность, подчиняющего человека — вещи, человека — деньгам.

В «Счастье Джинджера Коффи» этот мир стандартных представлений о жизни, стандартных требований к ней олицетворяет жена героя, требующая, чтобы муж взялся за любую работу, лишь бы у нее было спокойное и обеспеченное существование. В «Поганке» символ этого мира — ядовито-красные грибы, заполонившие газон, которому герой отдавал всего себя. И в том и в другом случае люди идут на все, только бы отстоять крупицу того, без чего они не могут жить. Даже под угрозой распада семьи Джинджер Коффи отказывается от обеспеченного поста вице-директора фирмы «Уа-уа», продающей детские пеленки. Он не хочет расставаться с профессией журналиста, хотя работу по специальности найти не может. В стремлении сохранить единственную отдушину — блистающий изумрудной зеленью газон перед домом — герой «Поганки», пожилой, не избалованный жизнью служащий, доходит до полного разорения, тюрьмы, убийства...

Так постепенно в обеих картинах вырисовывается основная тема — протест против удивительной бездуховности этой внешне сытой и материально благополучной жизни. Тема многих произведений мирового киноискусства.

Обращает на себя внимание и странная изолированность героев обеих канадских картин. Ни у одного, ни у другого нет друзей, которые поддержали бы в трудную минуту, помогли делом или советом. Единственный собеседник героя «Поганки» — немой, заговоривший только в фантасмагорической сцене убийства. Журналист — друг Коффи — появляется в картине лишь для того, чтобы увести у него жену. Даже самые близкие люди — супруги, дети — остаются вместе до тех пор, пока есть видимость материального благополучия. Оскудение чувств, ослабление родственных, семейных и дружеских привязанностей, подмена их голым расчетом — черта, присутствующая почти во всех произведениях критического реализма, отчетливо ощущается и здесь.

И все же несмотря на свою далеко не веселую проблематику, на горькие сцены вроде тех, когда милая, хорошенькая девушка — дочь героя в «Поганке» — поет первые слова любви только для того, чтобы потом перенести их на подмостки ночного кабаре, на отсутствие счастливых концов (Джинджер Коффи остается совсем один, а в «Поганке», после того как выясняется, что все происшедшие ранее страшные события — сон, герой видит реальную поганку, появившуюся на газоне), обе картины чем-то оптимистичны. Вероятно, авторской верой в то, что человек может остаться человеком в любых условиях, победить, даже проиграв.

Но если по своей проблематике оба фильма во многом схожи, то по изобразительному решению они почти диаметрально противоположны.

Некоторая ирреальность атмосферы «Поганки», подчеркнутая натуралистичность отдельных сцен, загадочность таких персонажей, как внезапно заговоривший немой,— все это сделано «под Орсона Уэллса». Авторы явно стремились придать рассказанной истории предельную многозначительность, поднять ее «на философскую высоту». А она настолько выразительна сама по себе, что нисколько в том не нуждается.

В «Счастье Джинджера Коффи» другая беда. Авторы как будто поставили своей целью все время удивлять зрителей тем, что герой поступает совсем не так, как этого можно было ожидать в той или иной ситуации. Эта нарочитая заданность авторской мысли постепенно тоже становится штампом, но, так сказать, штампом наоборот.

Говорят, что национальная кинематография рождается тогда, когда появляется национальная тема. Мне кажется, это не совсем верно. Питательными соками могут быть и интернациональные темы и проблемы, но только в тех случаях, когда они отражают реальные жизненные процессы, происходящие в стране. И когда творческие работники говорят об этих проблемах своим голосом. Две увиденные картины доказывают, что канадский национальный кинематограф уже родился. Но зрелости еще не достиг.

Е. Карцева

«МОЛОДЫЕ ЛЬВЫ»

(США)



Этот роман американского писателя Ирвина Шоу — один из лучших в литературе буржуазных стран о второй мировой войне. Форма его традиционна — развернутое реалистическое повествование. Это не упрек и не комплимент — новаторские устремления того или иного литератора не дают ему априорно никаких преимуществ перед теми, кто в поте лица — как и в XIX и в начале XX века — движется вперед по пути вроде бы уже хоженному. Во всяком случае, так хочется думать, прочитав этот роман, полный интересных мыслей, точных наблюдений и человеческого пристрастия. Читателя, не безразличного к большим проблемам современности,— независимо от его эстетических склонностей — роман Ирвина Шоу не может не взволновать. Конечно, как принято оговариваться, «не все его положения вызывают полное согласие»...

Экранизация значительного литературного произведения всегда вызывает тревогу. И порой не напрасную. Роман или просто обедняется, или его скелет обряжают в роскошные одеяния коммерческого зрелища, или... с ним делают то, что сделал с «Молодыми львами» режиссер Эдвард Дмитрык.

Первые сообщения об этой экранизации были обнадеживающими. Отличные актеры: Марлон Брандо (Христиан Дистль), Максимилиан Шелл (капитан Гарденбург), Монтгомери Клифт (Ной Аккерман), Дин Мартин (Майкл). Известный и действительно талантливый режиссер Эдвард Дмитрык. И однако, когда фильм вышел на экраны, восторгов не последовало. Многие критики отозвались о нем сдержанно, иные даже с возмущением. И все же предметом принципиального спора картина Дмитрыка не стала. Казалось, в ней есть для этого все: популярность литературного первоисточника, значительность имени режиссера, острота и актуальность материала, неожиданность трактовки... Что-то, видимо, смущало критиков, толковавших об этом фильме. А может быть, Дмитрык и прав, казалось, думали они; может, так теперь и надо трактовать проблемы, связанные с войной, и Ирвин Шоу с его взглядами устарел?..

Постараемся поставить этот вопрос без меланхолических интонаций.

Для начала уясним, о чем роман и о чем фильм. Вопрос вроде бы праздный. О войне. О войне с фашизмом. Но в том-то и дело, что определение «о войне» подходит и для романа и для фильма, а определение «о войне с фашизмом» безусловно подходит для романа и весьма спорно для фильма Дмитрыка.

В романе четыре героя и два пути, по которым они движутся. Пути эти идут параллельно. И в то же время навстречу друг другу. В фильме они скрещиваются (или, вернее, сталкиваются). Сосуществование тут исключено. На земле должны остаться или те силы, которые воплощены в образах антифашистов—американских солдат Ноя и Майкла, или те, которые руководят поступками нацистского унтерофицера Христиана Дистля и его командира капитана Гарденбурга. Устами Майкла автор романа высказывает мысль, чрезвычайно важную для понимания его позиции. Он говорит о том, что эта война непохожа на другие войны: это нападение зверя на жилище человека. Человек должен драться не на жизнь, а насмерть. Или хищник уничтожит его.

Постижение этой истины, объединение людей для смертельной борьбы с хищником происходит постепенно, трудно; люди преодолевают разделяющую их бездну предрассудков, страха, себялюбия. Предвоенная жизнь простого американца, да и его жизнь на войне, отнюдь не кажется автору романа идиллической. Напротив, она полна трудностей и порой даже трагических. Но в дни смертельной борьбы с нацизмом силы противостоящего ему лагеря поляризовались под знаком плюс. В справедливой борьбе человек становится человечнее, отметает все наносное, находит путь к другому человеку, к единению. Таков путь Ноя и Майкла. А в борьбе, цели которой подлы, человек постепенно теряет человеческий облик и превращается в хищника. Таков путь Христиана. Для доказательства этой общей, главной истины в романе приспособлены все его художественные и логические атрибуты, все фабульные и сюжетные ходы, вся его конструкция.

Как же поступил с этой истиной и с механизмом ее доказательства режиссер фильма, в титрах которого значится: «по роману Ирвина Шоу»?

Истина вывернута наизнанку. А художественный и логический арсенал литературного произведения использован для доказательства того, что с его помощью доказать невозможно. Создается впечатление, что режиссер не просто сменил проблематику литературного произведения, а п о д м е н и л ее.

Ирвин Шоу рассказывает о войне, развязанной нацистами, о войне, которая своей хищнической логикой ведет человека от преступления к преступлению — все большему и большему. Когда Христиан Дистль вместе с нацистской армадой почти беспрепятственно катил на Париж, он даже был склонен к некоторому рыцарству: он, например, без всякой жестокости обошелся с французами, встретившими его машину огнем из-за баррикад. Но день ото дня в Христиане вырабатывается привычка, а порой даже потребность преступления. Он внутренне морщится, когда капитан Гарденбург приказывает ему добить раненых, но все же добивает (первоначальная неприязнь к Гарденбургу в конце концов сменяется преклонением). В припадке злобы он выдает гестапо товарища и свою любовницу. Спасаясь, он убивает французского мальчика для того, чтобы завладеть его велосипедом... Ничего этого в фильме нет.

Очень мужественный и очень обаятельный Христиан сразу же вызывает у зрителя симпатию. От

эпизода к эпизоду он становится все симпатичнее. Добрая рука режиссера отобрала у Христиана все злодеяния его литературного прототипа. Он отказывается добивать раненых англичан, он никого не выдает гестапо, не убивает мальчика-француза. Очень характерна замена, касающаяся предательства. Вместо того чтобы выдать гестапо свою любовницу-француженку и товарища-немца, решившего выйти из войны, Христиан, переспав с Франсуазой, потихоньку одевается и уходит, оставив записку: «Франсуаза, я люблю тебя, но я немецкий солдат...»

Христиан молчит, и на его лице бродит глубокая задумчивость. Бродит год, два, три, четыре, пять...

И вот война почти уже проиграна. В романе Дистль одинокий и загнанный, оказавшийся в тылу у американцев, бессмысленно стреляет из кустов в Ноя. Лишь бы убить американца! Случайно уцелевший Майкл настигает его и убивает. Убивает не как солдат солдата, а как убил бы человек того хищника, который напал на его дом. В фильме Дистль ломает свой автомат и идет сдаваться в плен. Его замечают прогуливающиеся по аллее Майкл и Ной. Майкл стреляет, Христиан падает в канаву с водой. Ной и Майкл продолжают прогулку.

Можно было бы, конечно, обратиться и к такой проблеме — человек, обманутый нацизмом, прозревший и т. д. Но тогда нужно было бы обратиться к другой литературной основе. Преступность войны, развязанной нацизмом, показана Ирвином Шоу прежде всего через образ Христиана и его эволюцию. Дмитрык сменил Христиана-преступника на Христиана-праведника. И, естественно, изменилась вся концепция произведения.

Вокруг Христиана в общем-то не происходит ничего особенно плохого (если не считать фанатизма и жестокости Гарденбурга). И поэтому не удивительно, что этот обаятельный, благородный и неглупый человек год за годом служит нацизму, размышляет и все никак не может прозреть. Действительно, прозревать-то особенно не с чего.

В конце Дистль все-таки прозревает. Прозрение это вполне в духе всего предыдущего. Когда бежать уже стало буквально некуда, Христиан в бешенстве разбивает свой автомат о дерево и решительно направляется к дороге, по которой катят американские «джипы». Никакого прозрения, собственно, нет. Просто запоздалый припадок пацифизма. Проклятая война! В о о б щ е война.

Вывод: была война, в целом довольно корректная; но она, как и всякая война, нехороша для человека; Христиан Дистль на шестом году это понял и проклял оружие.

Композиция романа построена на перемежающемся противопоставлении двух линий: Ноя и Майкла, с одной стороны, и Христиана—с другой. Путь наверх и путь вниз. Но когда в экранной версии второй путь тоже пошел вверх, противопоставление потеряло смысл. Или обрело. Только совсем другой.

Препарированный Дмитрыком роман Ирвина Шоу лишился своего главного содержания. Более того, лишилась своего главного содержания сама война против нацизма, как она показана в фильме.

Для противников экранизаций фильм Дмитрыка просто находка. Как обеднился роман в его экранной версии! Полнокровное произведение сплюснулось, стало плоским, как сама поверхность экрана. Но проблема экранизации тут ни при чем. Ложный замысел не мог не привести к творческой неудаче.

А. Александров

«В ОБЩЕСТВЕ МАКСА ЛИНДЕРА»

(Франция)



На французские экраны вышел фильм «В обществе Макса Линдера» — озвученный музыкой монтаж трех среднеметражных картин, в которых знаменитый комик снялся в начале 20-х годов.

Когда в 1905 году Макс впервые появился на экране, зрители почувствовали живейшую симпатию к этому маленькому человеку, курьезные похождения которого забавно контрастировали с его утрированной элегантностью и явным стремлением соблюдать буржуазную благопристойность. Симпатия публики быстро превратилась в любовь. Желание видеть на экране все новые и новые приключения Макса стало общественной потребностью.

Макс Линдер появился в кино вовремя. Кинематограф, едва достигший десятилетнего возраста, уже нуждался в обновлении. Новый вид развлечения еще не претендовал на то, чтобы называться искусством.

Заняв скромное место в ряду других зрелищных аттракционов, кинематограф старался лишь развлечь и позабавить публику. К тому же стремился и молодой, никому не известный театральный актер Максимилиан Левьель, появившийся на экране под именем Макса Линдера. Но добивался он этого с помощью таких актерских средств, которые до него кинематографическими комиками не использовались.

До Линдера комический эффект на экране достигался почти исключительно за счет «трюков», заимствованных главным образом из репертуара цирковых клоунов,—ударов, пинков, кульбитов, погонь—все это с элементами акробатики. Комические актеры всячески подчеркивали в себе необычность, а порой и уродство фигуры, костюма, лица. Одеты они были, как оборванцы, внешность имели растерзанную и растерянную. И вот на экраны вышел комический актер, в котором не было «дикообразия» и который был одет, как молодой буржуа той эпохи: сюртук в талию, яркий жилет, сияющий блеском цилиндр, брюки со штрипками, лакированные ботинки на пуговицах, кремовые перчатки и трость. Добавьте к этому смуглое лицо южанина с правильными чертами, черными усиками и ослепительной улыбкой — и перед вами будет портрет Макса. Именно такого рода щеголей зрители могли встретить на улице, тут же у дверей кинотеатра. В этом эффекте узнавания был первый секрет успеха: не условная комическая фигура, а реальный персонаж парижских бульваров появился на экране, чтобы позабавить почтенную публику.

Макс Линдер рассказывает, что когда он впервые явился на студию Патэ, он понятия не имел, что ему придется делать. Приглашая его, режиссер Луи Ганье сказал: «В общем это примерно то же, что и театр, только играть придется перед камерой. Отмочишь какую-нибудь шутку, получишь 20 франков. Оденься получше. Не могу сказать, кого тебе придется играть, но вероятнее всего, молодого волокиту». Совершенно неожиданно актеру предложили сыграть сценку «Первые шаги конькобежца». Напрасно он отговаривался тем, что не умеет кататься на коньках. «Так будет еще смешнее»,— ответили ему. На Макса надели коньки и вытолкнули его на лед, даже не дав времени переодеться. Он не думал ни о камере, ни о съемке, а лишь о том, чтобы держаться на ногах. Но вот он уронил цилиндр и, пытаясь его поднять, сам упал. Цилиндр превратился в лепешку, а неудачливый конькобежец покинул каток на четвереньках... «Что угодно, но только не коньки»,— сказал он Ганье. «И не надо,— ответил режиссер,— фильм уже снят». Съемка оказалась для актера явно убыточным делом. Он получил 20 франков, а раздавленная шляпа, порванный костюм и потерянные золотые запонки стоили ему 80 франков. Однако на следующий день отснятая сценка появилась на парижских экранах и принесла успех ранее безвестному актеру.

Этот анекдот обошел все книги по истории французского кино, хоть относительно его достоверности никто не заблуждается. Дело в том, что «Первые шаги конькобежца» были не дебютом, а третьим или четвертым фильмом Макса Линдера. Так что, рассказывая о своей растерянности на съемочной площадке, он явно преувеличил. Здесь сказалось стремление актера комически обыграть не только ситуацию фильма, но и историю его создания. Его анекдот — это прекрасный скетч, который остается только сыграть. Причем упоминание о финансовых «издержках» имеет особый смысл в сопоставлении с баснословными гонорарами, которые стал получать Линдер впоследствии и которые, наверное, заставляли почтенных буржуа получать двойное удовольствие от его фильмов. Вот ведь как бывает: запонки потерял (золотые!), а нажил миллион!

Первые фильмы Макса представляли собой небольшие комические сценки, вроде описанных выше злоключений начинающего конькобежца. На экране они шли две-три минуты. С течением времени эти комические ленты стали длиннее. Совершенствовалась комическая техника актера. Но раз найденный персонаж уже не менялся. Оставались неизменными и самые принципы комического. Более длинные фильмы строились как «нанизывание» эпизодов, объединенных общей бытовой ситуацией (например, «Макс женится», «Макс и теща» и т. п.).

Самый блестящий период кинематографической карьеры Макса Линдера падает на 1910—1913 годы, когда он становится всемирно знаменит. Он совершает триумфальное турне по Германии, Испании, России. Выступления актера на сцене чередовались и сочетались с демонстрацией его фильмов. Причем нередко комическая сценка, начавшись на экране, продолжалась и завершалась актером на эстраде. Здесь Линдер (который был не только актером, но и режиссером своих постановок) нащупывал возможности сочетания кинематографического и театрального зрелища.

При всем своем легкомыслии и незадачливости, герой Линдера в конце концов всегда находит выход из положения. В сущности, Макс прекрасно приспособлен к окружающей его среде, и жизнь в конечном счете компенсирует его за все комедийные передряги. Образ, созданный Максом Линдером, проникнут прекраснодушным оптимизмом, характерным для буржуазной Европы в период между Всемирной выставкой 1900 года и первой мировой войной.

Первая мировая война развеяла в прах буржуазные идеалы и иллюзии предвоенной Европы. Вместе с ними отошел в прошлое и образ Макса. В начале войны распространился слух о том, что Макс Линдер убит на фронте. Эта весть вызвала во Франции волну коллективной истерии. Пресса поспешила успокоить поклонников актера: он жив и только слегка ранен. Однако было что-то пророческое в ложном слухе о его смерти...

После войны Линдер снимается — в Америке и в Европе — в полнометражных фильмах по тщательно разработанным сценариям. Пытается учиться у американцев, хотя комедии Мак Сеннета и шокировали его своей грубостью. Все было напрасно. Его комизм, неразрывно связанный с духовным климатом предвоенной Франции, выглядел теперь устаревшим и наивным. Здоровье Линдера ухудшается. Неврастения, которой он страдал всю жизнь, принимает тревожные формы. Приступы меланхолии, профессиональной болезни комиков, переходят в тяжелую нервную депрессию. Утром 31 октября 1925 года Макс Линдер и его жена были найдены со вскрытыми венами, плавающими в луже крови.

Разумеется, творчество Макса Линдера нельзя сводить к выражению буржуазных иллюзий «прекрасной эпохи». Оно имело более широкое значение. Образ Макса включал в себя такие черты, которые делали его близким широкой демократической аудитории. Его жизнерадостность, задиристость выражали в определенной мере жизненную энергию французского народа, традиционное остроумие и галантность, веселый «галльский дух». Здесь Макс Линдер затронул и вывел на поверхность необычайно важную тему, которая не могла ни устареть, ни заглохнуть в ходе дальнейшего развития французского кино.

Характерен в этом отношении фильм «Трое пройдох», вошедший составной частью в картину «В обществе Макса Линдера». Несмотря на внешний налет «американизма», в нем ощущается французская на-

циональная традиция. Пародируя похождения героев Дюма, Линдер сам с удовольствием отдавался стихии дерзких поединков, романтических приключений и лихих погонь. «Мушкетерское» одушевление вновь и вновь возникает во французском искусстве, блестя в белозубой улыбке Фанфана, сверкая на острие его шпаги. Во время недавних московских гастролей «Театра де ла Сите» мы познакомились с одним из последних воплощений этого духа — спектаклем Роже Планшона «Три мушкетера», где романтическая увлеченность не исключает ни сатиры, ни довольно едкой самоиронии.

Вернемся, однако, к Максу Линдеру. Его беда была в том, что национальный характер, который он начал создавать в своих фильмах, был слишком явно отмечен печатью «прекрасной эпохи», вероятно, самого буржуазного периода в истории Франции. Освободить образ от этой печати не могли ни зрители, ни сам автор.

Вот почему интеллигенты следующего поколения были крайне суровы по отношению к Максу Линдеру. Они были проникнуты духом антибуржуазного бунтарства, на мир смотрели мрачно-иронически, и Макс вызывал в них отвращение. Правда, Луи Деллюк, один из самых проницательных критиков того времени, пытался защитить Линдера, упирая на такие его качества, как простота, остроумие и вкус. Но даже авторитет Деллюка был бессилен. Впрочем, и сам он хвалил Линдера, но преклонялся перед Чаплином. Да и современные французские критики, воскрешая Макса после длительного забвения, предпочитают ему Жана Дюрана и других ранних комиков французского экрана с их буйными фарсами и комизмом абсурда.

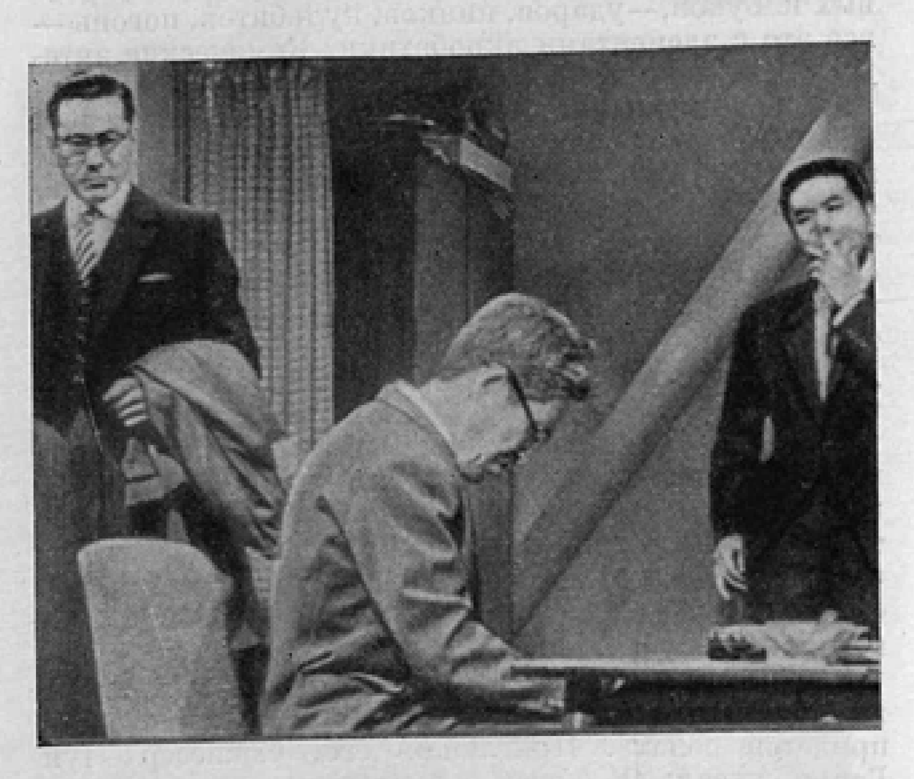
В годы первой мировой войны начал триумфальное шествие по экранам мира новый персонаж-тип. У него были те же атрибуты, что у Макса, — котелок, тросточка, усики и претензия на элегантность. Чарли отнюдь не сразу превратился в трогательного бродягу. И в своих первых фильмах он далеко не всегда добр. Однако ни смокинг (зачастую вполне приличный), ни замашки бреттера (порой довольно неприятные) не могли скрыть от восприимчивого зрителя, что Чарли — существо, чуждое окружающему миру, живущее наперекор и невпопад. Совершенно лишенный благодушного практицизма Макса, то гонимый, то сам выступающий в роли преследователя, Чарли взял совсем иной тон. Его мелодия потом развивалась, видоизменялась и обогащалась, но тон был взят с самого начала. Гению Чаплина еще предстояло созреть и раскрыться, но Линдера он побил с первых же шагов. И секрет его победы был не только в преимуществах гения перед талантом.

Макс — дитя легкой жизни, уроженец солнечного города Бордо. И хотя смерть актера внесла страшную поправку в легенду о «любимце счастья», созданный им образ запечатлел только одну улыбающуюся сторону его судьбы. За Чарли из Англии в Америку, из Америки в Швейцарию тянутся лондонские туманы, запах нищих предместий. Макс—человек «здравого смысла»; Чарли своей жизнью «невпопад» обнаруживает нелепость окружающей его жизни. Макс живет в буржуазных квартирах; Чарли выходит на дороги, ведущие за горизонт. Макс — персонаж комический; Чарли — трагикомический герой. Чарли выразил многое из того, что не дано было выразить Максу —в том числе и трагедию Макса Линдера, перерезавшего себе вены.

В. Божович

«ЗЛЫЕ ОСТАЮТСЯ ЖИВЫМИ»

(Япония)



Здание вырастает перед нами, как стена, оно стоит во всю ширину экрана, вытеснив горизонт, город, воздух, оно разлиновано слепыми полосами стекла и стали — гигантское современное здание. Сквозь титры мы все время видим в лоб снятую плоскость его фасада, мы видим его правильность, его холодные линии: стекло и сталь. Из окна этого здания, построенного всесильной корпорацией, выбросился, кончая с собой, никому не известный служащий корпорации чиновник Фуруи.

Когда пресса и прокуратура начинают интересоваться доходами корпорации и на тайные дела ее грозит упасть свет, корпорация приказывает свидетелям умереть.

У ворот тюрьмы адвокат шепчет арестованному сотруднику корпорации: «Господин президент... всецело полагается на вас... в с е ц е л о». Арестованный втягивает голову в плечи и—прежде чем полицейские успевают повернуться — бросается под колеса автомобиля.

Куросава нигде не показывает самою смерть — он обрывает кадр за секунду до нее. Но дух гибели пронизывает этот фильм, дух обреченности и покорности. Мы видим, как другой чиновник, плача и задыхаясь, бежит к кратеру вулкана... Тут единственный раз появляется в фильме так называемый открытый пейзаж, единственный раз Куросава из каменных стен города выводит нас на природу: дымящийся кратер, камни — вот эта природа. Мы убеждаемся: стилю Акиры Куросавы действительно чуждо то умиротворенное любование природой, которое японцы называют а в а р э и вне которого они не мыслят себе национального духа... Куросава жесток, резок, он далек от этой умиротворенной простоты: лабиринты улиц, кабинетов, телефонов— вот стихия его фильма,—яркие вспышки корреспондентских ламп, фиксирующие вежливо-непроницаемую улыбку вице-президента корпорации Ивабучи, — и непроницаемая чернота ночных улиц, поглощающая следы самоубийств, скрывающая страшную правду.

Корпорация заметает следы.

Корпорация приказывает умереть тем, кто служил ей, питаясь от ее щедрот; она приказывает умереть тем, кто знает слишком много.

С седьмого этажа бросается вниз Фуруи.

Рыдая, бежит старичок Вада к кратеру.

Умирают покорно, смалываемые гигантским механизмом.

И вдруг словно песчинка начинает скрести в этом отлаженном механизме. Кто-то пытается помешать корпорации убрать свидетелей. Кто-то бросает ей вызов. В разгар свадебного торжества, когда вице-президент корпорации Ивабучи выдает дочь замуж за своего молодого, энергичного секретаря Ниси, в зал ввозят традиционный свадебный торт. Он сделан в виде макета здания: в окно седьмого этажа воткнута красная роза... Намек на гибель Фуруи в момент, когда следствие начинает раскапывать тайные дела корпорации! Но кто осмелился бросить вызов? У кого достало безрассудства вступить в борьбу со всесильной системой круговой поруки? Ивабучи убежден, что это сделали конкуренты. Ивабучи может себе представить, что его корпорации вставляет палки в колеса другая корпорация, другая такая же система убийц. Ему кажется просто невероятным, что это может сделать частное лицо, п р о с т о ч е л о в е к... Просто человек? Он бессилен, его дело — есть тот кусок, который ему отрезают, а потом умереть, когда ему прикажут. Просто человек? Смешно.

Но именно эта загадка и волнует Куросаву, определяя внутреннюю тему его фильма. Осталось ли в людях человеческое? Осталось ли в этих отрегулированных винтиках хоть что-то от гордости и достоинства? А если осталось, то откуда это в них?

Стремясь открыть в человеке способность к сопротивлению, Куросава отыскивает в его характере старый, полузабытый бастион: верность роду, семье, отцу. Это первая точка опоры для человека, растворенного и обезличенного в безжалостных системах современной монополистической цивилизации. У Фуруи был сын. Это сын Фуруи мстит за отца! Да! У Фуруи был побочный ребенок, о котором никто не знал. Сын вырос, чтобы отомстить. Он принял фамилию Ниси, он вошел в доверие к Ивабучи, он сделался его секретарем, он женился на его дочери — чтобы отомстить.

Начинается борьба.

Когда корпорация приказывает Ваде умереть, Ниси останавливает несчастного старика на краю кратера и прячет его. Ниси тайно записывает на пленку разговоры помощников Ивабучи. Он запирает в старых развалинах главного сообщника Ивабучи и, пытая его голодом, вырывает у того признания... Ивабучи потрясен. Еще день — и Ниси выдаст их всех полиции, и это Ниси — его зять, обманувший его, оскорбивший ложью его дочь! Сюжет скручен в тугую пружину. Вот где знаменитый, описанный историками кино стиль Куросавы говорит сам за себя: никаких самостоятельных красот, никаких намеков, никаких головокружительных ракурсов. Одним словом, никаких дополнительных художественных допингов — единое, всеподчиняющее, самопоглощенное и напряженнейшее раздумье. Куросава действует прямыми и простыми ходами, но внутренний нравственный накал у него таков, что вы и впрямь чувствуете: атмосферное давление в фильме выше обычного, у Куросавы жара — сжигает, холод — леденит; у него если ветры — то бури, если дожди — то водопады. Куросава создает в фильме искусственные, усугубленные условия, чтобы испытать человека на прочность, понять, на что тот способен. Одолеет ли Ниси всесильную корпорацию или будет смолот ею в порошок? Исход этого неравного поединка имеет значение более широкое, нежели можно предположить по сюжету. Куросава не просто разоблачает монополии — он пытается разрешить всеобщие философские проблемы бытия, касающиеся нас всех, и именно это делает его фильмы событиями мирового экрана.

Ниси гибнет.

Его гибель может показаться нелепой — с точки зрения логики борьбы. Он гибнет оттого, что Ивабучи случайно становится известным тайник в развалинах, где Ниси запер свидетелей и скрывается сам. Убийцы, посланные Ивабучи, настигают его почти накануне пресс-конференции, которую Ниси назначил, чтобы уличить монополистов. Они и здесь не просто убивают его — они казнят его изощренно и деловито: вводят ему в вены спирт и, посадив в обморочном состоянии за руль, толкают автомобиль под колеса поезда. Пьяный водитель! Все происходит в том же самом неуловимо подлом стиле: полиции не за что зацепиться! «Инцидент улажен», — докладывает Ивабучи по телефону своему шефу. На том конце провода удовлетворены. Но все же — тень была брошена на корпорацию. Так что Ивабучи придется уйти в отставку. И даже уехать за границу... Побледневший Ивабучи деревянным голосом благодарит своего невидимого шефа... Конечно, для корпорации так будет лучше... Этим телефонным разговором кончается фильм. Куросава горько усмехается под занавес: в этой системе нет всесильных, в ней — одни винты и винтики, и даже сам всесильный Ивабучи не столько господин в ней, сколько раб; такова логика механизма, которому нужны детали — не люди. Конечно, и детали выбрасывают по-разному: мелкий чиновник Вада бежит в сопки, чтобы броситься в кратер, вице-президент Ивабучи едет за границу на приличную пенсию. Но даже главный воротила в этой системе монополий — не более чем сменяемая деталь: людей нет в этом мире!

И тогда мысль наша возвращается к тому единственному, кто попытался сломать эту мясорубку,— к Ниси, единственному, в ком хватило человеческого достоинства одному выступить против отлаженной и хладнокровной системы убийц.

Мы подходим к главному пункту мучительных раздумий Акиры Куросавы.

Ниси погиб, но он погиб не потому, что у него будто бы сил не хватило выиграть схватку, столь успешно начатую. Сил у него хватало. И изворотливости тоже. У Ниси не хватило жестокости.

Ниси начинает борьбу против корпорации потому, что он человек, потому, что он мстит за Фуруи, за своего отца. Ниси стоит вне этой системы, он ищет опору внутри себя, он апеллирует к совести, и он вступает в борьбу от имени попранного человеческого достоинства. Но едва сын Фуруи становится на этот путь, как логика борьбы начинает диктовать ему свои условия. Обменявшись метриками со своим другом и став Ниси, он втягивает в борьбу и этого своего друга. Действуя по подложным документам, он втирается в доверие к Ивабучи. Он влюбляет в себя его дочь и становится его зятем. Он спасает от самоубийства Ваду и держит у себя этого несчастного, дрожащего от страха старика. В борьбе против корпорации Ниси идет на подлог, на шантаж,

на кражу. «Честная борьба невозможна, — с горечью признается Ниси,—я действую, как закоренелый преступник: фальшивые документы, брачная афера...» Ниси нарушает законы — те самые законы, которые с такой ловкостью обходят его противники. Но и это не самое страшное — законы безличны. Самое страшное: вступив в борьбу за человека, Ниси вынужден жертвовать прежде всего человеческим в людях. Потому что правота и неправота перемешаны в них. Ниси понимает, что Вада не только несчастная жертва корпорации,— он был сообщником корпорации, что Фуруи, за которого надо мстить, прежде чем броситься из окна, сам заставлял уходить со сцены других... Честная борьба невозможна — вот страшная истина, которая открывается на пороге борьбы честному человеку.

И он гибнет в этой борьбе.

Не потому, что монополии сильнее его: они уже ничего не сумели бы сделать с ним, если бы он до конца был безжалостен, если бы он действовал так, как действовала бы конкурирующая компания — не зная колебаний.

Но именно этого испытания—на безжалостность — человек не может выдержать.

Человек не может отомстить именно потому, что он человек.

Человеческое, заложенное в нем, губит его в решающий момент.

Из этой трагедии Куросава не знает выхода.

Трагический смысл истории, рассказанной им: человек гибнет именно потому, что он не может перестать быть человеком.

Ибо не тогда свершается трагедия, когда подручные вице-президента, поймав Ниси в развалинах, вводят спирт в его вены. Трагедия свершается раньше, когда Ниси мирно живет в доме Ивабучи...

Ниси входит в этот дом в качестве зятя, при этом он втягивает в свою игру еще одного невинного человека — Есико, дочь Ивабучи. Ничто не предвещает удара с этой стороны, и никто из вступивших в борьбу не воспринимает Есико как самостоятельную личность. Кажется, именно здесь Куросава оправдывает установившуюся за ним в Японии славу «сугубо мужского» художника, в фильмах которого женщины в лучшем случае играют роль мотивов для действий мужчин и нигде не играют самостоятельной роли. Это верно лишь по видимости. Есико лишена в картине самостоятельности: ее просто отдают замуж. Более того, Куросава с самого начала отбрасывает все, что может оправдать чувственный интерес Ниси к его жене она калека. И артист Мифунэ играет Ниси в точном согласии со стилем картины: он жесток, одержим идеей, в нем нет готовности к любви. Всем своим стилем — акцентированно-жестким, сгущенным, рациональным — Куросава исключает возможность возникновения между его героями той нормальной, поэтичной, так сказать, естественной любви, которая могла бы исказить резкий контур его картины.

Любовь возникает в ней как парадокс, как трагическая нелепость, она возникает у Куросавы не от быта и не от характеров, а от психологических, философских бездн, и именно потому она так потрясает нас в этом фильме.

У Есико нет в фильме того, что мы назвали бы чисто женским магнетизмом. У нее нет характера, нет сюжетной цели. У нее есть одно: полная непричастность к махинациям и интересам ее отца, полная наивность в этом вихре, полная доверчивость к человеку, который назвал ее своей женой.

Непричастность злу — единственная характеристика женщины в круге борьбы, где добро хочет стать злом, чтобы искоренить зло. Есико не втянута в кровавую орбиту, по беззащитной наивности своей она остается единственным человеком, не участвующим в этих превращениях добра. Она просто добра, она просто человек, она просто любит — обреченно и молча. Любовь, лишенная у Куросавы малейшего элемента внешней чувственности, приходит к герою как последнее средоточие чистоты и человечности, непричастной борьбе отлаженных, смалывающих человека систем.

Любовь становится на пути героя к победе в схватке.

Герой проигрывает схватку, потому что какой-то священный остаток души своей он не в силах разменять на средства борьбы.

Он гибнет оттого, что остается в этот момент человеком.

Когда Вада, думая, что он спасет этим Ниси от опасности, своевольно приводит к нему в развалины Есико, надеясь, что она отговорит Ниси от разоблачений, — в этот момент решается все... и в этот момент происходит трагедия.

Чтобы выиграть схватку с корпорацией, Ниси должен задержать Есико, убить ее, заставить ее молчать — любым способом, самым безжалостным, не дать ей вернуться домой, потому что Есико знает теперь, где прячется он, Ниси.

Он должен принести ее в жертву — и тогда он выиграет игру.

В холодном, пронизываемом ветром подвале стоит перед ним эта хромая девочка, его мнимая жена, продолжающая доверчиво любить его.

Ниси целует ее... и тогда мы понимаем, что он погиб. Остальное — вопрос техники. У людей типа Ивабучи такая техника на высоте. Ему ничего не стоит по одному виду вернувшейся в дом дочери понять, с кем она виделась. Ему ничего не стоит, разыграв раскаяние, спровоцировать Есико на откровенность, ему ничего не стоит в тот же день послать к Ниси платных убийц, прежде чем Есико сообразит, что она наделала.

Злые остаются живыми. В крайнем случае, они отправляются за границу с приличной пенсией. Следы уничтожены. Корпорация процветает.

Трудно переоценить то чисто гражданское мужество, которое проявил Акира Куросава, сняв такой фильм. По его собственным словам, эта была первая лента, в которой он выступил не только как режиссер, но и как глава производственного объединения— как финансист и полный хозяин своей картины. В этом фильме все было на его ответственности: получив эту возможность, Куросава сделал фильм беспощадный, разоблачающий коррупцию в японских монополистических кругах, чем вызвал сенсационные страсти в Японии; но даже и теперь он не был удовлетворен: Куросава говорил после выхода картины, что работай он, скажем, в такой большой стране, как Америка, он разоблачил бы не только вице-президента Ивабучи, но и того, кто по телефону приказал вице-президенту уйти в отставку... Дональд Ричи, комментируя это заявление, между прочим заметил, что в такой большой стране, как Америка, сенсационные разоблачения Куросавы показались бы вполне ординарными... В этом комментарии есть свой неожиданный смысл: даже показав следующее за Ивабучи звено в монополистиче-

ской иерархии, Куросава не разрешил бы той нравственной загадки, которая составляет смысл его картины. Чтобы понять ее и чтобы объяснить мировую популярность Куросавы, надо выйти за пределы чисто японской тематики и сугубо японской политической и экономической конъюнктуры: гений Куросавы в том, что, рассказывая о Японии, он выводит нас к таким духовным высотам, которые захватывают нас в любой точке земного шара, везде, где есть люди.

Японская кинокритика писала о парадоксе, по которому символическим представителем Японии в мировом кинематографе является режиссер, чей напряженно-контрастный стиль столь резко отличен от традиционной для японского кино легкости, простоты и созерцательной ясности. Чем объяснить это? В книге Акиры Ивасаки о японском кино сказано: старшее поколение носило Японию растворенной в себе — новое поколение было вынуждено познавать Японию посредством анализа и в сопоставлении с Западом. Акира Куросава — из того поколения, на долю которого выпало формироваться на осознании трагедии Японии. В тридцать лет — фашизм, в тридцать пять — полмиллиона японцев, сожженных американскими атомными бомбами, а затем — свобода от фашизма, полученная из рук тех же самых американцев,— так писал о своем поколении тот же Акира Ивасаки. Трагизм самоосознания, пережитый послевоенной японской интеллигенцией,— вот что дало ей силы выдвинуть художника, в искусстве которого проблемы современного бытия поставлены в таком всеобъемлющем звучании.

Трагическое раздумье Куросавы звучит и в этом фильме. Быть безвольной частицей обстоятельств, получать свой кусок и умереть, не оставив следов... Или быть человеком? Но какой страшной ценой...

Акира Куросава не знает выхода из трагического парадокса, по которому человек, бьющийся за свою цель, становится в свою очередь рабом этой цели. В обществе, которое наблюдает Куросава, нет выхода из этого тупика.

Но Куросава делает именно то, что должен делать художник, — он кричит об этом на весь мир.

Л. Аннинский

НОВЫЕ РАБОТЫ ИТАЛЬЯНСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

«До революции» — так называется фильм молодого режиссера Бернардо Бертолуччи, вышедший на итальянские экраны. Впервые фильм был показан на «Неделе кинокритики» во время Каннского фестиваля и получил две премии — премию «Молодой критики» и премию «Молодость». Бертолуччи — талантливый поэт, в кино дебютировал три года назад фильмом «Костлявая кума».

Фильм «До революции» рассказывает о молодом человеке Фабрицио — представителе итальянской буржуазной интеллигенции, увлекающемся политикой, новыми идеями и даже вступающем в коммунистическую партию. Однако его политические убеждения поверхностны, он лишь повторяет слова, услышанные от своего друга-учителя, и дальше бесплодных разглагольствований не идет. Режиссер показывает бессилие, неспособность своего героя к активному, полезному действию. Бунт Фабрицио против своей семьи — также кончается ничем: юноша возвращается к родителям, своей невесте «из хорошей семьи», к нескончаемым бесплодным разговорам.

Название фильма подсказано фразой Талейрана: «Тот, кто не жил до революции, никогда не узнает, что такое радость жизни». Молодой Фабрицио именно живет — или считает, что живет,— в годы, предшествующие общественным сдвигам. Однако его «революционность» показана автором фильма иронически; Бертолуччи показывает наигранность, искусственность поведения Фабрицио, далекого от подлинной революционной борьбы.

Критика отмечает серьезность намерений режиссера, хотевшего показать через Фабрицио жизнь итальянской провинции, дискуссии в среде буржуазной интеллигенции, не способной к активному действию, к переходу от слов к делу. В фильме немало удачных в кинематографическом отношении сцен, хорошо показана повседневная жизнь, пейзажи и исторические памятники Пармы. Фильм «До революции» свидетельствует о появлении своеобразного и интересного режиссера, ищущего собственный стиль, — таково суждение прогрессивной итальянской прессы.

Значительное место уделяет пресса также сообщениям о новых работах Федерико Феллини. В интервью газете «Паэзе сера» режиссер рассказал, что как только будет закончена работа над фильмом «Джульетта и призраки», он приступит к созданию фильма в совершенно новом для него жанре исторического повествования. Главные роли будут поручены Мазине и Мастроянни.

Первоначально, по словам Феллини, он задумал фильм о смелом, но беспринципном кондотьере, продающем свою шпагу тому, кто больше заплатит. Однако, углубясь в историю средневековой Италии, Феллини заинтересовался самой эпохой — переходным периодом от позднего средневековья к Возрождению, когда в Италии появились первые зачатки науки, искусства, новых нравов, пришедшие на смену господству церкви и религии, варварству и невежеству. Как говорит режиссер, это будет эпический фильм; в нем будут показаны сражения, восстания, рассказано о поэтах, которых отправляли на смерть за то, что они воспевали земную любовь, о монахах, которых сжигали на кострах за ересь. По мнению Дарио Ардженто, которому дал это интервью Феллини, новый фильм, возможно, в чем-то будет близок «Сладкой жизни» — в нем будет дана широкая панорама жизни общества — больного, загнивающего, обреченного, которое неминуемо должно уступить место новому обществу.

Федерико Феллини самым решительным образом опроверг заявление, сделанное недавно в Мадриде художником-сюрреалистом Сальвадором Дали о том, что он, Феллини, якобы собирается снимать фильм о жизни и творчестве Дали. «Ни Дали, ни его картины меня совершенно не интересуют,— сказал режиссер,— я не вел об этом никаких переговоров и даже незнаком с этим художником».

Я. ФРИД

В городке Париже

В 1930 году Рене Клер, молодой, очень изобретательный и очень остроумный автор семи игровых «немых» фильмов (среди них «Антракт», «Париж уснул», «Соломенная шляпка»), получил в свои руки новую технику звукового кино. Клер не был согласен с драматургом Марселем Паньолем, предсказавшим, что слово театрализует кинематограф, и тогда он вытеснит, заменит театр. Как и Чаплин, Рене Клер не хотел пожертвовать ради диалога неисчерпаемой выразительностью мимики, жеста, ритма, в котором развивается движение зрительных образов. Если бы это было неизбежно, Рене Клеру пришлось бы отказаться от своих находок и даже от своего стиля и заново вырабатывать новый, который поначалу, вероятно, оказался бы обедненным. Клер предпочитал сохранить свой стиль, подчинив ему музыку и речь, обогатив ими ритм зрительных образов. Этого и добивался он, овладевая звуком в фильме «Под крышами Парижа».

Если в музыкальных кинокомедиях на экран часто переносят театр с его ариями и дуэтами солистов, стоящих в обычных для них позах, то в картине Рене Клера мелодия, ритм, слова песенки уличного певца стали о с н о в о й к о н с т р у к ц и и лирического произведения о жизни людей парижской окраины. Вот почему «Под крышами Парижа» — одна из первых подлинно музыкальных кинокартин. Вместе с тем это первый, уже давно ставший классическим, подлинно художественный фильм о нравах, горестях и радостях той разношерстной бедноты, которая повседневно соприкасается с «milieu» («средой»), как называют во Франции мир людей преступных, «темных» и «неопределенных» профессий и биографий (людей, подобных хулиганам-«нерви», завсегдатаям кабачков, неизвестно чем занятым).

Для всех фильмов Рене Клера характерна атмосфера поэзии и мечтательности, юмора и иронии. Это важнейшая особенность его стиля. В послевоенных картинах эту атмосферу создают прежде всего развитие сюжета и диалоги. В фильме «Под крышами Парижа» мало разговаривают; самый длинный диалог происходит в темноте, когда язык мимики невозможен. Но даже если бы диалоги совсем отсутствовали, атмосфера осталась бы той же: ее все время рождает простодушная песенка, которая и сейчас, через 35 лет после своего появления на свет, воспринимается нами как неотделимая от узких улочек, облезлых домов, от людей, слушающих здесь ее:

Синевой сплошной
Небо над тобой,
О, моя Нини,
На меня ты взгляни.
Если ты в двадцать лет
Видишь мая расцвет —
Значит время пришло для любви.
Торопись, дружок,
И мечты цветок
Ты под небом Парижа сорви...

Вначале нам кажется: песенка рассказывает о том, что произойдет в напоминающих Монмартр закоулках Парижа. Потом замечаем: песенка — это добрая и грустно-ироническая улыбка автора. Именно так — лирически-иронически — контрастируют с действием слова куплетов. Зритель с сочувственной улыбкой следит за тем, как скользят в медленном вальсе мечты, надежды, разочарования Альбера и приглянувшейся ему молодой работницы-румынки Полы.

И сами эти персонажи, да и остальные как бы движутся перед нами в вальсе жизни, и мы знаем о них немного: Альбер обходителен, деликатен, робок, но не отказывается от сомнительных знакомств и доходов; Пола прямодушна, бесхитростна и беспечна; «нерви» Фред настойчив и нагл и т. п. Хотя персонажи и не маски, они обрисованы в самых общих чертах, словно в песне,— так же как и образ парижской окраины, снятой в павильоне. Кажется, что Альбер, Пола, Фред и вышли из куплетов, подобных тем, какие мы слышим, и, перейдя в лирическую, вначале веселую, затем грустную комедию, существуют лишь как детали ее атмосферы, показанные крупным планом.

Под окнами старых домов звучит аккордеон, и Альбер поет песенку, листки с текстом которой он продает. Вряд ли Альбер сочинил ее; но он с такой искренней, дружеской непосредственностью одаряет ею людей, что у него покупают, ему подпевают, чтобы запомнить мотив, и девушки, и домашние хозяйки, и мужчины — среди них однажды оказывается и полицейский инспектор в штатском, который ищет в толпе вора и песнею заинтересовался неожиданно для себя.

А певец не только управляет хором. Глазами он указывает небритому бродяге на женщину, глядящую в ноты: «Действуй!» Мгновение — и кошелек уже не в сумке, а у карманника. Еще мгновение — и Альбер сигнализирует глазами: «Не надо! Прекрати!» Ему нравится Пола, он не хочет, чтоб она была обворована. Глазами, мимикой персонажи первого звукового фильма Рене Клера изъясняются превосходно. Художник не отказался от этого языка и в дальнейшем, когда начал заполнять свои сценарии диалогами.

Зарождающаяся любовь Альбера и Полы изображена в комедийном стиле: у зрителя вызывают улыбку забавные ситуации, которым соответствует игра актеров. Затем роковые случайности разлучают Альбера с Полой. Она, перетаскивая свои пожитки к певцу, видит, как его уводят в тюрьму за хранение краденых вещей, принесенных небритым воришкой. Не для Альбера счастье, которое обещает легковерным его песенка! На этом основании фильм «Под крышами Парижа» обычно считают лирической драмой. Но гибель любви, изображенной в комедийном стиле, не становится драмой. Альбера увели — и вот Пола сидит в кафе с Луи, другом Альбера; вот она танцует с ним; вот она уже целует его, своего милого, склонив голову ему на плечо. Партнер новый; вальс жизни продолжается.

Альбер, выпущенный из тюрьмы, мрачно озирает свою пустую каморку, где он мечтал о счастье. Узнав, что Пола с его единственным другом, он уязвлен, ревнует. Но он повзрослел после пережитого и слишком горд, чтобы выпрашивать любовь.

И во второй половине фильма игра актеров большей частью соответствует комедийному стилю. А в финале Альбер, распростившийся с Полой и Луи, снова подтянут, жизнерадостен, приветлив; улыбаясь, поет он о люб-

ви под крышами Парижа. Такова жизнь. Вновь скользят в медленном вальсе минуты, часы и дни напоминающей Монмартр окраины. И среди женщин, детски старательно подпевающих Альберу, одна девушка, кажется, похожа на Полу. Быть может, еще все впереди, и он услышит еще слово «милый» от новой Полы, склонившей голову ему на плечо...

Какие же черты в облике персонажей, в игре актеров гармонируют с комедийным стилем, ослабляющим конфликты? Не только в женщинах, подпевающих Альберу, подмечаем мы нечто детское. Оно характерно для психологии и поведения всех персонажей. Альбер, Пола, даже «злодей» Фред словно играют во взрослых, так и не сумев стать ими. Альбер подобен озорному мальчишке, управляя своим подручным-воришкой. Он и его песенка словно излучают простодушную беззаботность, поэтому жители квартала и разучивают ее с детской беспечностью на лицах. Появляются полицейские — представители мира взрослых, вне которого существует Альбер; певец, сразу оробев, превращается в мальчишку, знающего, что он напроказил, и готового принять наказание. У Полы смех совсем маленькой девочки, какой в куклы бы играть. Пола, вначале по-детски отбивавшаяся от Альбера, и играет затем в любовь под парижской крышей, как в куклы.

Да и лирический Париж фильма под стать персонажам. Это, пожалуй, небольшой, тесный, провинциальный городок Париж, а не настоящий, «взрослый», не столица Франции.

Тридцать пять лет назад Клузо, бывший тогда не режиссером, а кинокритиком, отметил как недостаток фильма то, что в нем отрицательные персонажи, мало отличаясь от положительных, не вызывают негодования зрителя. Главный отрицательный персонаж — Фред. «Детское» в нем заметно, пожалуй, еще больше, чем в Альбере. Он настолько явно играет в «злодея» так пыжится, чтобы казаться «взрослым», «dur» («страшным», «опасным»), что зрителя его мальчишеские уловки лишь забавляют. А после того как во время решающей драки Альбера с Фредом нагрянула полиция, Фред и вооруженные ножами его приятели сидят на скамье в комиссариате, как нашалившие мальчишки. Альбер и его друг Луи, которых не арестовали, радостно пляшут и прыгают, как озорники, улизнувшие от взрослых и быстро забывшие о грозившей им опасности.

Да, подростки, не ставшие взрослыми, живут, не задумываясь, и настоящих драм не знают.

Мотив «детской» беспечности людей, не связанных с нормами бытия «взрослых» — имущих и сытых — не нов. Можно напомнить хотя бы о «Богеме» Мюрже. Но существеннее то, что этот мотив, как и тональность юмора и иронии Рене Клера, сближает поэзию его фильма с поэзией Чаплина и его бессмертного Чарли, Шарло. Трудно сказать, где кончается эта внутренняя близость и где начинается взаимное благотворное влияние Чаплина на творчество Рене Клера и Клера на Чаплина, о чем не раз писали («мы все — должники Чаплина», — сказал автор фильма «Под крышами Парижа»). Но внутренняя близость двух художников несомненна. Однако если поэзия чаплиниады, злоключений Чарли, чистого душою, беззащитного, исключенного из бездушного мира «взрослых» и не ставшего «взрослым»,— трагикомедийна и имеет глубокий социальный смысл, то в фильме «Под крышами Парижа» н е ч т о д е т с к о е в персонажах смягчает и как бы снимает настоящий драматизм и возможность глубокого обобщения и связано с некоторой эстетизацией нищеты и «вольности» людей из «milieu» как экзотики Парижа.

...В 1930 году картина «Под крышами Парижа» пленяла свежестью лиризма, чуждого штампам. В 1965 году она воспринимается не как архивный материал, а эмоционально, обогащая нас эстетическим наслаждением. Следовательно, ее кинематографический язык не кажется устарелым и зрителю середины 60-х годов. Однако мы не требуем от фильма Клера и того, чего в нем нет, он остается для нас произведением 1930 года. Ведь и для самого Рене Клера «Под крышами Парижа» — пройденный этап.

Марсель Карне, бывший во время работы над этой картиной ассистентом Клера, в 1938 году как бы противопоставил ей свой фильм о «milieu» — «Набережную туманов». У Клера плавный вальс, лиризм, юмор, ирония смягчают, почти растворяют в себе драматизм взаимоотношений. У Карне удивительная лаконичность, резкие повороты в развитии сюжета, холодная жесткость и жестокость людей, которых роковые обстоятельства делают врагами, «рембрандтовская» светотень, метафоры обостряют, сгущают драматизм взаимоотношений и судеб. В персонажах Марселя Карне нет ничего детского. Для моряка, вынужденного дезертировать и бежать из Франции (молодой Жан Габен), для девушки, которая судорожно цепляется за него, боясь стать добычей преступных авантюристов Гавра (молодая Мишель Морган), типична горькая трезвость людей, утративших юношеские надежды; оба они научились не ждать от жизни счастья. Быть может, именно это и сближает их. Дезертир решает взять девушку с собой —так же как бездомного пса, приставшего к нему. Все они одиноки, бесприютны, никому не нужны и, кажется, очень нужны друг другу.

Но преступные подонки в «Набережной туманов», в отличие от Фреда из фильма Рене Клера, в самом деле опасны и коварны. Дезертир застрелен; пес, уже привязанный на пароходе, в мучительной тревоге обрывает веревку и бежит, бежит к своему единственному другу; девушка осталась без защитника... Так заканчивается классическая кинодрама, емкое содержание которой говорит о том, как трудно, как горько жить в пустыне одиночества.

В 1957 году, через 27 лет после появления фильма «Под крышами Парижа», Рене Клер вновь обратился к его материалу, к жизни парижской окраины и нравам «milieu». Он показал, что в силах переосмыслить этот материал, оставаясь самим собой. В то время когда в моду вошли манифесты, призывающие к дедраматизации театра, кинематографа, романа, Рене Клер создал драму «Сиреневые ворота» (известную советским зрителям под названием «На окраине Парижа»). Рене Клер, сам пишущий для себя сценарии и диалоги, уже давно овладел формой разговорного фильма. О сценарии «Сиреневых ворот» сказано: он написан по роману Рене Фалле «Большой пояс». В действительности Клер лишь оттолкнулся от романа, полемизируя с ним.

Существование бедноты, ютящейся в домишках у парижской окружной железной дороги («большого пояса»), изображено талантливым писателем Рене Фалле с типичным для так называемого попюлиетского романа мрачным натурализмом, с повышенным вниманием ко всему уродливому и даже патологическому. С бесстрастием этнолога, описывающего нравы отсталого племени, романист рассказал о застарелой нищете, холоде, голоде, торжестве звериных инстинктов. Пьяница Жюжю — примитивное и психически неуравновешенное существо. Сварив и сожрав кота соседки, он доволен не только потому, что насытился, но и потому, что напакостил этой женщине. Друг Жюжю — гитарист, служивший ранее в универмаге и анархически настроенный. Корсиканка, от скуки забавляющаяся мышатами, примерно так же относится к Жюжю; его же тянет к ней, он мечтает поехать с ней на солнечную Корсику. Гитарист-анархист прячет у себя врага закона — Пьера Барбье, торговца «живым товаром». Этот элегантный преступник убил двух полицейских, спасаясь от погони. Жюжю восторженно преклоняется перед

Барбье, видя в нем свой идеал: вот настоящий авантюрист, о каких пишут в газетах, вот «герой», совершающий то, о чем он, Жюжю, может только мечтать. Однако, узнав, что в бумажнике у Барбье, обожаемого им героя, собирающегося переправиться за океан,— большие деньги, Жюжю внезапно и предательски убивает его ножом в спину. Впереди — солнечная Корсика! Но корсиканка уже уехала. Жюжю ничего не удается! В состоянии истерики он разбрасывает деньги на рельсах железной дороги и гибнет под поездом.

Содержание романа Рене Фалле следовало изложить, чтобы советский зритель, знакомый с «Сиреневыми воротами», увидел, как Рене Клер, создавая эту драму, отбросил, изменил все, что чуждо его творческой индивидуальности, его гуманизму. Центральный мотив фильма тот же, что в подтексте «Набережной туманов»: горько одиночество, хорошо, когда ты нужен другому. Но и этот мотив у Клера прозвучал индивидуально, не так, как у Марселя Карне. Образ Жюжю, воплощенный в фильме Пьером Брассером, критики считают лучшей работой замечательного актера. Это разносторонний, сложный, полный жизни характер. Мешковатый, с припухшим лицом, с неловкой, то суетливой, то осторожной, «ватной» походкой, этот еще молодой, но уже спившийся человек — типичный парижский «клошар» (бродяга), каких и теперь можно встретить на Центральном рынке (говорят, что полиция сохраняет клошаров как интересную для туристов достопримечательность французской столицы). Не бесплодное ли занятие — искать сложность в таком пропойце? Однако Рене Клер и Пьер Брассер увидели ее. Их Жюжю не только слабовольный, опустившийся, но и простодушный, искренний, доверчивый. Детское в людях всегда было дорого Рене Клеру, и через много лет после картины «Под крышами Парижа» оно появилось в ином качестве в его новом произведении о парижской окраине. Жюжю чист, как ребенок. Он беспредельно предан друзьям. Его мучит сознание, что он — никчемный. Б ы т ь н у ж н ы м д р у г о м у! Вот в чем пафос фильма.

Когда появляется Барбье, Жюжю восхищен: смельчак, «беспощадный» герой внес суррогат поэзии в тусклое существование у Сиреневых ворот. К тому же теперь Барбье, этот франт и чистюля, беспомощен. Вот кому наконец-то нужен Жюжю, робкий и некрасивый. И он с наслаждением опекает Барбье. Но узнав, что Барбье подло, предательски обманул влюбленную в него девушку, Жюжю приходит в ярость и убивает этого хищника. Значит, Жюжю не никчемный. Он защитил Марию. Он, не способный и муху обидеть, справедлив и умеет наказать предателя. Он уже «взрослый».

Развитие драмы в «Сиреневых воротах», душевные движения и даже «ватная» походка мешковатого Жюжю полны грации и естественности. И в этом жанре Клер не утратил очарования своих комедий. Оно имеет крепкие корни во французской литературе, в изяществе Мариво и Ростана, в естественности стиля «Жака-Фаталиста» Дидро и «Люсьена Левена» Стендаля.

На фоне драмы «Набережной туманов» изображение жизни в фильме «Под крышами Парижа» может показаться неглубоким.

На фоне драмы «Сиреневых ворот», их тонкого психологизма персонажи картины Марселя Карне кажутся едва намеченными силуэтами.

Схема фильмов Рене Клера «Под крышами Парижа» и «Сиреневые ворота», в которых он обратился к однотипному жизненному материалу, может быть изложена в одних и тех же словах: «он любил ее, она была с другим». Но эти картины — различные этапы в творческом пути Рене Клера. Путь этот продолжается, и, вероятно, «Сиреневые ворота» в дальнейшем могут стать этапом, в каком-то отношении уже пройденным.

Анри-Жорж КЛУЗО:

«МНЕ НЕ ДАЮТ СДЕЛАТЬ ТАКОЙ ФИЛЬМ, КАКОЙ Я ХОЧУ»

Летом прошлого года Анри-Жорж Клузо начал съемки своей новой картины «Ад». А недавно журнал «Синема 64» информировал своих читателей, что съемки картины прекращены из-за болезни режиссера.

Но дело, оказывается, не только в этом. В своей статье, напечатанной в еженедельнике «Нувель обсерватер», сам Клузо объяснил, что его болезнь — только часть проблемы. Да, действительно, он переутомился. Но именно потому, что фильм был слишком дорог, он был вынужден работать для покрытия расходов по 16 часов в день. «Не знаю, кто бы это выдержал! — пишет Клузо.— Это еще раз доказывает, что кино есть искусство, в котором все решают деньги». Но продюсеров испугал сюжет картины: в ней «что-то» говорилось о душевном состоянии современного человека. Сам Клузо в этой связи отмечает, что все кинопроизводство направлено сегодня лишь на создание картин, которые «могут сделать большие сборы». Но когда такие сборы может сделать французский фильм на острый политический сюжет, от него отворачиваются.

Пример? Когда тот же Клузо предложил продюсерам сделать экранизацию романа Коншона «Дикое государство», посвященного современной Африке, ни один продюсер не захотел его финансировать. Ибо речь идет о новой Африке, о ее будущем. «Мне нужны деньги. Не миллиард, ибо с такой «актрисой», как Африка, мне нет нужды в Бельмондо, чтобы заплатить ему 100 миллионов. Но все же нужно много денег. А деньги сегодня — чего уж скрывать! — это Америка. Американцы же испытывают дикий страх перед неграми... Они рискнут дать деньги на фильм об охоте на слонов, на исторический фильм, но не на фильм, снятый в современной Африке. Они не хотят этого, даже зная, что это принесет им барыш».

Ф. ЕРМАШ

Усталость, одиночество, тоска...

Венецианский фестиваль ожидался с интересом и тревогой: как сложится обстановка на этом самом старом фестивале, проводившемся в 1964 году двадцать пятый раз, какие произведения будут на нем представлены, какие отмечены? Найдут ли признание и поддержку реалистические, прогрессивные тенденции или тенденции индивидуализма и неприятия жизни?

Задолго до начала фестиваля в зарубежной печати шли оживленные дискуссии. Журналисты и критики делали разные предположения, сообщали различные информации, в частности и о том, что дирекция не собирается приглашать кинозвезд, ведет тщательный отбор фильмов, изучает итоги других фестивалей, предпринимает усиленные попытки привлечь фильмы наиболее известных режиссеров.

Неприглашение «звезд» было рассмотрено как «многообещающая сторона фестиваля». Конкурс без «див» и лишнего шума, без мелких пикантных скандальчиков, щекочущих обожателей экрана, приобретает более деловой характер. Но, к сожалению, это еще не определяет содержания фестиваля. Самым главным является программа. Она отражает основные тенденции отбора фильмов, очередности и условий их показа.

Еще задолго до начала Венецианского фестиваля в распоряжение дирекции поступило около ста кинокартин из различных стран мира, но дирекция отобрала всего четыре фильма и восемь пригласила для участия в конкурсе. В программе значились новые фильмы Бергмана, Антониони, Годара, Пазолини и других режиссеров.

В числе отсеявшихся оказались такие крупные кинематографии, как японская, индийская, интересно развивающееся мексиканское и бразильское кино. Думается, что дирекция тенденциозно подошла и к отбору фильмов из социалистических стран. Только этим можно объяснить отсутствие в конкурсе фильмов из Польши, Чехословакии, Венгрии, Румынии и Югославии. Можно было бы проявить больше внимания и к молодой кубинской кинематографии.

Только четыре фильма («Жизнь наоборот» — Франция, «Тонио Крегер» — Западная Германия, «Девушка с зелеными глазами» — Англия и наш «Гамлет») были отобраны из числа представленных, а остальные были приглашены. За право получить «Большого льва святого Марка» боролось всего 12 фильмов из восьми стран — это, пожалуй, самое малое количество конкурирующих фильмов за всю историю этого фестиваля. Любопытно, что из двенадцати — четыре картины были первыми работами молодых режиссеров, хотя специального конкурса для молодых не проводилось.

Фестиваль открылся новой работой Ингмара Бергмана, который впервые сделал фильм цветной и к тому же комедию. Фильм называется «Поговорим обо всех этих женщинах» и рассказывает о весьма заурядных похождениях героя, музыкального критика. Он хочет написать биографию великого музыканта, но проникнуть к нему никак не может. На пути все время женщины. Это пустячок с буффонадой и дивертисментами, местами действительно смешной, местами плоский. Сам Бергман отказался показывать свой фильм на конкурсе. Думается, что для открытия фестиваля можно было бы найти более достойное произведение.

Хотя как знать! Если судить по другим конкурсным фильмам, то такое открытие не было случайным.

На фестивале было несколько фильмов, которые стояли особняком в программе.

Первым из них был приглашенный дирекцией американский фильм «Всего лишь человек», дебют молодого нью-йоркского режиссера Майкла Ромера. В нем рассказывается о судьбе молодого негритянского рабочего, который осмелился быть всего лишь человеком. Эта гуманная картина, несмотря на некоторые ее художественные слабости и статичность, была тепло встречена зрителем.

Дирекция фестиваля пригласила на конкурс также болгарский фильм «Похититель персиков», в котором впервые попробовал свои режиссерские способности оператор Выло Радев. Это умный, талантливый фильм, в нем звучит протест против войны, в которой люди бессмысленно гибнут. Жаль, что режиссеру не удалось преодолеть некоторую вялость в развитии образов и событий и медлительность темпа.

Определенный интерес представляет и антивоенная картина «За короля, за родину» англичанина Джозефа Лоузи. В центре фильма молодой английский солдат, участник первой мировой войны, случайно ставший дезертиром. Его судят чиновники, не желающие вникать в суть дела. Им важно одно — для поддержания боевого духа армии солдат должен быть наказан. Защитник, понявший в процессе следствия бессмысленность борьбы против царящих в армии тупости и бесчеловечности, ничем не может помочь. Картина начинается показом памятника павшим солдатам и кончается расстрелом невинного солдата. Все произведение выдержано в мрачном

тоне, в нем почти нет внешнего действия, нет батальных сцен. Весь фильм — как бы диалог между защитником и чиновниками суда, перебиваемый изображением окопной жизни солдат. В фильме превосходно проявил себя актер Том Куртней — он получил кубок за лучшее исполнение мужской роли. К сожалению, в фильме звучат и пацифистские нотки.

Вот, пожалуй, и все фильмы, кроме, конечно, нашего «Гамлета», которые заставляют задуматься о жизни, хотя по-разному и в разной степени.

Как бы нас ни уверяли кое-кто, что главные проблемы современности в интимных отношениях, что эти отношения занимают в первую очередь умы человечества, нам, советским людям, трудно в это поверить. Да и факты самой действительности, в том числе и кинематографической, с которой нам приходится сталкиваться на Западе, в корне опровергают эти утверждения.

Естественно, что советский фильм режиссера Г. Козинцева «Гамлет» ожидался с большим нетерпением. До Венеции фильм был хорошо принят в Лондоне, в Карловых Варах. Судя по приему, зрители не ошиблись в своих ожиданиях. Все увидели, что гениальная классическая трагедия Шекспира прочтена по-новому и прочтена реалистически, талантливо и современно. «Гамлет» подлинно современный, хотя и не «модерный», каким его часто делают на Западе. Нет также прямой, искусственной злободневности, которую почему-то стало модным искать в трагедии.

Нет необходимости в данной статье давать оценку этому выдающемуся фильму. О нем много писали и будут еще писать. Приведу здесь лишь некоторые отзывы итальянской прессы. «Коррьере делла сере»: «Мы познакомились с работой, сделанной уверенной рукой мастера. В немалой степени фильм обязан этим Иннокентию Смоктуновскому — артисту высокого класса. Он сумел передать то главное, что хотел сказать своим «Гамлетом» сам Шекспир»; «Ресто дель Карлино»: «Создатели фильма воспели человека, который прежде всего чувствует себя ответственным за то, что происходит вокруг него. Это не мятущаяся личность, а сильный своим сознанием герой, пытающийся поднять в трудную, жестокую эпоху знамя человечности» (цитируемая статья называется «Героический Гамлет из Советского Союза»); газета «Унита» в статье «Из 16 Гамлетов, которых мы видели с экрана, этот — самый лучший» писала: «Мировое кино еще не знало образа, подобного тому, что создал Иннокентий Смоктуновский». Надо заметить, что во время демонстрации фильма в зале Дворца кино, по свидетельству наблюдателей, никогда еще не было таких горячих аплодисментов не только в конце фильма, но и по ходу действия. Жюри наградило фильм специальным призом «За убедительность и высокую художественность фильма и за эффективность раскрытия вечных тем шекспировского гения, перекликающихся с проблемами нашего времени».

На фестивале был показан новый фильм Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея», также получивший специальный приз жюри. В нем есть некоторые безусловно удачно снятые эпизоды. Но концепция фильма вызывает большое сомнение. Мне трудно судить — тем более не хочу навязывать свою точку зрения,— насколько актуальна постановка такого рода фильмов для Италии. Я хотел бы высказать только свое мнение. Прежде всего это касается изображения Иисуса Христа как революционера. С такой идеей нельзя согласиться, если даже допустить целесообразность экранизации библейского сюжета. Фильм подпал под влияние распространенной в Италии тенденции соединить марксизм с теологией. Известно, что определенные церковные круги, в том числе и в Италии, в своих целях распространяют версию о том, что Христос — первый коммунист на земле. В фильме этой идее подчинено многое: сюжет, трактовка главного образа, музыка. Она составлена из церковных хоралов, из русских и негритянских народных песен, из произведений Баха и Прокофьева. Авторы сочли возможным использовать русскую революционную песню «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (она звучит с экрана на русском языке в исполнении мужского хора) во время проповеди Христа накануне его распятия. Эта песня вызывает совсем другие ассоциации, она напоминает о жертвах революции — народ хоронил их с этой песней, готовясь к суровым боям за истинное счастье человека. Проповедники же Христа в это время помогали жандармам душить революцию...

Думаю, что «рассказа, сделанного в национально-народном ключе» (что значит, с точки зрения Пазолини, «по-марксистски, по-грамшиански»), не получилось, несмотря на все богатство изобразительных средств, использованных в фильме. Газета «Унита» писала, что фильмом можно восхищаться за изобразительный его ряд, но «труднее... согласиться, что он действительно глубоко актуален, привязаться к этому произведению, почувствовать в нем, как говорит сам режиссер, «религию нашего времени». Мы считаем, что смешение стилей, культур, идеологий, на котором построен фильм, сама верность букве Евангелия, постоянная напряженность, с которой автор старается сохранить общий дух его, рассказывая в то же время саму историю языком современной хроники, мешают ему выбрать главную тенденцию не только по форме, но и по существу».

Но перечисленные фильмы, ни вместе, ни в отдельности, не определяли лицо фестиваля, не на них делалась ставка. Основная часть программы — фильмы, далеко ушедшие от актуальных проблем современности. Это были фильмы эстетского и формалистического направления, проповедующие аморализм и одиночество, рассчитанные на снобов. Такие картины стоят в стороне от действительной жизни, от реальных ее вопросов. Авторы заняты интимными подробностями жизни и даже физиологической ее стороной. В них действуют нормальные только внешне, но в сущности больные, с различными изъянами психики или физиологии люди. Один журналист не без основания заметил, что Дворец кино предоставил свой экран шизофреникам. В этих фильмах навязчиво поэтизируются постельные перипетии, разглядываются эротические аномалии.

Таков фильм «Любить» молодого шведского режиссера Йорна Доннера, которого рекламируют как одного из самых интересных представителей «шведской весны», якобы пришедшей на смену даже знаменитому Бергману. «Весна» проявилась в решении «актуальной» проблемы «пробуждения» скандинавских мужчин. Нет необходимости пересказывать содержание фильма, повествующего о том, как узнает настоящую любовь молодая женщина после смерти своего мужа. Приходится только удивляться, что нашлись критики, которые в стремлении одеть цинизм в изящную форму, придать пустой пикантности многозначительность увидели чуть ли не социальное освобождение шведской женщины. Сам режиссер подчеркивает, что его интересуют только проблемы отношения между мужчиной и женщиной, считая, что такая односторонность является открытием. Фильм откровенно аморален. Автора нисколько не смущает, что он выходит за рамки элементарных норм взаимоотношений людей. В его фильме даже маленький ребенок развратен. Потеряв отца, он подбадривает мать в ее любовных утехах.

Еще дальше пошел французский режиссер Жан Деланнуа, показавший фильм «Особая дружба» (или «Дружба особого рода»)— о «чистой любви» между мальчиком и юношей, обучающимися в одном колледже. В самом колледже господствует разврат, подозрительность и фальшь. Но это показано мимоходом, а вот «особая дружба» — подробно, детально, без должной стыдливости. Фильм стремится доказать, что и такая дружба имеет право на существование и не должна осуждаться.

Другой французский режиссер Ален Жессуа в картине «Жизнь наоборот» скрупулезно исследует бытие молодого человека, помешавшегося на стремлении к одиночеству. Герой безмерно счастлив, когда он в финале остается один сидящим на полу в пустой комнате с голыми белыми стенами.

Был на фестивале и фильм одного из самых модных представителей французской «новой волны» Жан-Люка Годара — «Замужняя женщина». На экране подробно изображена личная жизнь молодой женщины в течение суток. Режиссер ведет пристальное наблюдение, но не глазами художника, а как физиолог, часто занимаясь эротическими подробностями, граничащими с порнографией. Фильм Годара еще раз свидетельствует о том, что пафос «новой волны»— это беспринципный индивидуализм, характерный для реакционной буржуазной идеологии. Фильм стремится убедить в бесцельности существования. Живите как живется, берите от жизни все, что можете, невзирая на других,— вот его несложная мораль. Таков идеал героев Годара, для которых нет никаких принципов в жизни, кроме одного — брать от нее все и ничего не отдавать. В начале своего пути представители «новой волны» еще казались кое-кому молодыми бунтарями, идущими по мрачному миру. Сейчас не осталось и тени «бунтарства». Откровенно выступают антинародность и антигуманность такого рода фильмов.

На фестивале были показаны «Девушка с зелеными глазами» молодого англичанина Десмонда Девиса и «Тонио Крегер» западногерманского режиссера Рольфа Тиле. Первый фильм представляет собой мелодраматическую историю неудачной любви простой девушки к уставшему от всего писателю, второй — неудачная экранизация произведения Томаса Манна, из которого выхолощена и трепетная душа и беспокойная мысль, оставлен лишь скучный альбом аккуратных, холодных фотографий из жизни героя.

Больше всего внимания на фестивале было уделено фильму Микеланджело Антониони «Красная пустыня». Ему-то и была присуждена главная премия фестиваля «Большой лев святого Марка». Скажем сразу, что фильм не заслуживал высшей оценки.

Новая картина Антониони не является шагом вперед в его творчестве. Действие происходит в крупном промышленном городе, атрибуты и символы техники присутствуют почти в каждом кадре, но этот город — пустыня. Анализ любовных отношений мужчины и женщины, вырванных из реальной среды, составляет содержание фильма. Одиночество, душевный разлад, разлад чувств, болезненность отношений человека не только и не столько с другими людьми и с окружающим миром, но и разлад с самим собой. В фильме нет движения, развития. Все — и герои, и среда, и вся окружающая обстановка — статичны до предела, мертвы. Ничего нельзя изменить, двигаться дальше некуда.

Город, завод, люди — это только фон, они существуют сами по себе, а герои сами по себе.

Автор стремится убедить зрителя, что причиной болезни героини является современный индустриальный мир, мир всеобщего отчуждения.

Картина сделана в цвете, и надо отметить, что цвет в фильме используется очень изобретательно, потрясает новизной и силой выразительности. Но эффекты цвета только усиливают атмосферу субъективизма фильма.

Жюри присудило «Красной пустыне» главный приз фестиваля, предпослав такую формулировку: «За самый удивительный фильм из всех представленных на фестивале, за необыкновенную уверенность и человечность в изображении определенного общества, которому посвящен фильм, и конфликтов между его представителями; принимая во внимание все творчество самого режиссера, присудить «Большого льва святого Марка» фильму «Красная пустыня». Сама формулировка выглядит, как извинение, подчеркивая компромиссность решения жюри.

Вот так кончился 25-й Венецианский фестиваль. На нем господствовали произведения, в которых заложены характерные для буржуазной идеологии мысли о тщетности социального прогресса и бессилии человека перед действительностью. Изощренный психологизм болезненных человеческих отношений, эстетизация эротики — вот что занимало основное место на экране. И вот на что были потрачены незаурядные силы кинематографистов.

Ценность всякого кинофестиваля в конечном счете определяется его вкладом в разработку актуальных проблем современности высокохудожественными средствами киноискусства; Венецианский фестиваль не внес большого вклада, и об этом следует задуматься его устроителям.

«БОЛЕЗНЬ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО»

Под таким названием в еженедельнике «Ар» опубликована статья Ги Алломбера, посвященная проблеме кинопроката.

Десятки фильмов отечественного производства, пишет Алломбер, годами ждут выпуска на экраны Парижа. Некоторые из них иногда прокатываются в провинции, но публика, не подготовленная столичной прессой, обычно их игнорирует. Чем все это объясняется?

Сегодняшний кинорынок, по словам Алломбера, достиг высшей степени монополизации. Карьера фильма, его выпуск «на экран № 1» зависят от двух-трех наиболее могущественных «программщиков». На Елисейских полях остался всего один независимый кинотеатр.

Во Франции наблюдается странное явление: владельцы кинотеатров требуют все более дорогих постановочных фильмов, а у продюсеров все меньше денег, и они настаивают на более широком участии прокатчиков в финансировании производства. Этот парадокс ведет к нивелированию кинопродукции, такой разнообразной еще недавно. И все для того, чтобы выдержать конкуренцию американских фильмов.

Даже в государственных кинотеатрах, входящих в Генеральное объединение кинематографии, идут главным образом американские фильмы и все те же коммерческие фильмы французского производства.

«Хуже того,— подводит итог «Ар»,— Генеральное объединение кинематографии, приобретая новые залы, не только не увеличивает квоту французских фильмов, но уменьшает ее. Некоторые кинотеатры, в которых раньше, когда они были частными, иностранные фильмы не демонстрировались, теперь показывают зарубежную кинопродукцию в изобилии». «Ар» отмечает, что разумного выхода из создавшегося положения никто пока предложить не может.



АВСТРИЯ

В Линце — главном городе провинции Верхняя Австрия — создается австрийский «Голливуд».

Как сообщает газета «Фолькештимме», инженер Ганс Пуль, известный в качестве продюсера короткометражных картин, сооружает собственную студию, размеры которой позволят ставить полнометражные фильмы.

АНГЛИЯ

Случай, совсем не предусмотренный в рабочем сценарии, произошел недавно на студии «Шеппертон» в Лондоне во время съемок фильма «Молль Фландерс».

В помещение студии неожиданно ворвалась группа вооруженных грабителей в масках. Они оттеснили актрису Ким Новак и остальных актеров в сторону и захватили мешок с деньгами — недельной зарплатой статистов и технических сотрудников, всего около 15 тысяч фунтов. Однако кассир ухитрился подвять тревогу, и банда бежала.

Всю эту сцену никем не замеченный оператор фильма снял на пленку.

●

«Претенциозный вздор» — так, по словам кинокритика Ричарда Дэвиса, охарактеризовали некоторые его коллеги фильм режиссера Александра Сингера «Психея — 59». Фильм поставлен в модном стиле, «под Антониони», но, как пишет тот же Дэвис, применив этот стиль «к столь старомодной, столь банальной и скучной истории, режиссер добился лишь того, что картина получилась гораздо хуже, чем могла бы быть, если бы ее автор двигался по проторенной дорожке... Фильм тщетно пытается убедить зрителей, что происходящее на экране полно глубокого смысла... Мораль этой истории вкратце сводится вот к чему: никогда не домогайтесь жены брата своего, иначе ваша собственная жена может ослепнуть на нервной почве. Что же касается смысла цифр, стоящих в названии картины, то он ускользнул от меня... Кто знает, быть может, они и в самом деле полны глубочайшего значения, но мне, к сожалению, нет никакой охоты докапываться до него».

●

Один из наиболее драматических эпизодов второй мировой войны — разрушение норвежскими патриотами немецких установок по производству тяжелой воды — лег в основу фильма «Герои Телемарка», над которым работает режиссер Энтони Манн. Основные роли в фильме исполняют Кирк Даглас, Ричард Харрис, Майкл Редгрейв и Улла Якобссон.

Рабочий момент съемок фильма «Отважные мужчины в летательных машинах» (Англия)



АРГЕНТИНА

Финансовый кризис все больше и больше захватывает аргентинскую кинематографию: в 1963 году закрылось 120 кинотеатров, а число зрителей уменьшилось на миллион. Чтобы хоть как-то защитить от конкуренции аргентинскую кинопромышленность, правительственные органы издали распоряжение, по которому прокатные компании обязаны изготовлять копии зарубежных фильмов, показываемых в стране, на аргентинских кинопредприятиях; каждый прокатчик обязан приобретать для показа на шесть зарубежных фильмов — один отечественный.

БОЛГАРИЯ

«Клочок неба на троих» — первый игровой фильм о Народной армии Болгарии (сценарий Кирила Илинчева и Рангела Игнатова по одноименной повести Рангела Игнатова, режиссер Кирил Илинчев, оператор Трандафил Захариев). Повесть основана на действительном случае, происшедшем в 1961 году, когда благодаря героизму воинов был спасен экипаж танка, утонувшего в глубокой реке. Съемкам фильма предшествовал двухлетний совместный труд над сценарием. В главных ролях: Любомир Киселечки (лейтенант Даскалов), Радослав Стоилов (сержант Минкин), Георгий Николов (ефрейтор Ганчев).

●

Закончены съемки фильма «Пароль» (сценарий Станки Гюровой, режиссер Петр Василев, оператор Георгий Георгиев). Лето 1944 года... Идет подготовка к всенародному сентябрьскому восстанию. Оружие, сброшенное с советских самолетов, перевозит в партизанский отряд бай Петр. Ежеминутно рискуя жизнью, верный помощник партизан пробирается через оцепленный полицией и жандармерией район, «продает» гончарные изделия в селе Марково и терпеливо ждет партизан, которые скажут ему пароль и заберут опасный груз. О лишенном всякой позы героизме, необыкновенной находчивости, о преданности антифашистской борьбе и вере в победу рассказывает фильм. В главных ролях: артисты Асен Миланов, Иван Братанов и четвероклассница Мила Сантова.



ВЕНГРИЯ

Режиссер Йожеф Кишш закончил цветной документальный короткометражный фильм «Вместе» — об успехах Совета экономической взаимопомощи социалистических стран. Съемки велись в СССР, Польше и Болгарии.

●

Действие нового фильма Золтана Фабри «Двадцать часов» происходит в современном венгерском селе. Сценарий фильма написал Миклош Кёлё по хронике Ференца Шанта. Главные роли в фильме исполняют Антал Пагер, Эмиль Кереш, Янош Гёрбе.

●

Дьёрдь Палашти завершил съемки фильма «Полтора миллиона» (сценарий Ласло Таби). По словам рецензента журнала «Фильмвилаг», «это умный, даже остроумный фильм, не лишенный сатирической заостренности и гротеска и в то же время подлинно реалистический». Среди исполнителей главных ролей: Золтан Маклари, Янош Хоркаи, Имре Шинкович.

ГАНА

Успехи, достигнутые в хозяйственном и культурном строительстве Ганы, будут запечатлены в цветном документальном фильме «Черная звезда», который снимает в Гане режиссер студии ДЕФА (ГДР) Иоахим Хельвиг.

ГДР

Сценарист Курт Бортфельдт и режиссер Хельмут Кретциг экранизировали популярный детективный роман «Пансион Буланка». Действие фильма происходит в артистической среде. В ролях: Эрика Пеликовски, Петер Херден, Герварт Гроссе, Кристина Лазар, Герберт Кефер и другие.

●

В столице демократической Германии Берлине состоялась премьера нового фильма западногерманского режиссера Вольфганга Штаудте «Мужская компания». В фильме, как известно, идет речь о реваншистских тенденциях в ФРГ. Прибывший в связи с этой премьерой в Берлин Штаудте заявил: «Людей, которых я затронул в своем фильме, я не придумал, так же как не придумал я и господина Зеебома».

ИНДИЯ

В новом цветном фильме Раджа Капура «Сангам», снимавшемся в Индии и в некоторых европейских странах, рассказывается о судьбе трех друзей детства: Сундера, сироты из бедной семьи (Радж Капур), Радхи, единственной дочери отставного офицера (Виджаянтимала), и Гопала, сына известного адвоката (Раджендра Кумар).

ИТАЛИЯ

София Лорен, возвратившись в Италию из Израиля, где она снималась в заглавной роли в фильме «Юдифь», отклонила все предложения участвовать в итальянских и иностранных фильмах. Она заявила журналистам, что намерена отдыхать в течение целого года, так как очень устала от непрерывных съемок.

●

По сообщениям итальянских газет, в Варшаве ведутся переговоры о съемках в Польше некоторых эпизодов фильма «Поедем в город» по сценарию, написанному Чезаре Дзаваттини. Ставит фильм режиссер Нело Ризи, в главной женской роли дочь Чаплина — Джеральдина Чаплин.

●

На итальянский экран вышел документальный фильм, посвященный последним дням жизни и похоронам Пальмиро Тольятти. Продолжительность фильма 40 минут. В нем есть кадры о пребывании Тольятти в Артеке, снятые советским телевидением. В фильме показаны итальянские политические деятели, представители культуры и искусства, члены зарубежных партийных делегаций, прибывших в Рим на похороны Тольятти, несметные толпы народа, принимавшие участие в похоронном шествии: свыше миллиона трудящихся пришли отдать последний долг Тольятти.

Фильм создавался на добровольных началах в очень сжатые сроки, но в высшей степени оперативно и продуманно. В его создании участвовали двенадцать режиссеров и пятнадцать операторов, в их числе Глауко Пеллегрини, Карло Лидзани, Франческо Мазелли, Элио Петри, Валерио Дзурлини, Лино Мичикке, Марко Дзаваттини (сын известного кинодраматурга) и другие.

Взволнованный текст фильма, написанный журналистом-коммунистом Маурицио Феррарой, читает Энрико-Мария Салерно.

●

В связи с клеветнической кампанией, поднявшейся в Италии после выхода на экран фильма совместного итало-советского производства «Они шли на Восток», постановщик фильма Джузеппе Де Сантис обратился с большим открытым письмом к министру обороны Италии Андреотти. В своем письме Де Сантис разъясняет значение и содержание фильма и выражает решительный протест против клеветы и нападок на этот фильм со стороны ряда правых газет, профашистских организаций и даже некоторых депутатов парламента. «Наша вина лишь в том,— пишет режиссер,— что мы изобразили итальянского солдата как нормальное человеческое существо из плоти и крови, с умом и сердцем, а не как монументальную каменную глыбу».

Выдвигаемые против режиссера обвинения в «оскорблении вооруженных сил» мешают нормальному показу картины в прокате: в связи с возбужденным против него одним фашистом судебным делом запрещена демонстрация фильма во Флоренции.

ПОЛЬША

Режиссер Станислав Ендрыка работает над приключенческим фильмом для молодежи «Остров преступников». Это его второй (после «Дома без окон») полнометражный художественный фильм. «Наш фильм,— заявил постановщик,— обычный приключенческий фильм без особых претензий, без подтекстов и без «второго дна». Его основная мысль—приключения можно найти везде, надо лишь научиться смотреть вокруг, уметь наблюдать вещи интересные, увлекательные, новые... Попутно зритель познакомится с некоторыми сведениями из антропологии, по-



скольку сюжет построен так, что разрешение загадки становится возможным лишь благодаря применению новейшего метода антропологических исследований». В фильме снимаются Ян Махульский, Иоанна Ендрыка, Александр Фогель, Ян Кёхер, Рышард Петруский.

●

О героях-подпольщиках — участниках вооруженной борьбы польского народа — расскажет большой телевизионный фильм «Подземный фронт», состоящий из семи новелл. Сценарий его написали Богдан Чешко, Тадеуш Питржак и Ежи Беднарчик, постановку осуществляют режиссеры Губерт Драппеля и Станислав Новицкий.

●

«Бигос»— название одной из семи новелл телевизионного цикла «День последний, день первый». Ставит фильм Сильвестр Шишко по сценарию Здислава Скворонского.

РУМЫНИЯ

На кинофестиваль Международной ассоциации научного кино в Афинах Румыния представила восемнадцать фильмов. Один из них — «Под крылом орла», созданный старейшим румынским кинорежиссером Ионом Бостаном на киностудии имени Алесандру Сахия,— отмечен дипломом.

СИРИЯ

В Бейруте состоялась конференция представителей арабских стран по вопросам кинематографии и культуры. Принято решение о создании короткометражных документальных фильмов, которые бы отразили вклад арабских народов в мировую цивилизацию. В Ливане создается фильм о деятельности арабов в области медицины; сирийские кинематографисты делают фильм о роли арабов в развитии астрономии; в Тунисе готовится фильм об арабской музыке, в ОАР — об арабских математиках.

ШЕКСПИР ИЛИ ДЕЗИНФЕКЦИЯ?

На экраны Англии вышел новый фильм «Комедиант», поставленный Элвином Рэкофом по роману Дагласа Хейса.

Фильм рассказывает о жизни актеров — не «звезд», не знаменитостей, а тех, кто, по словам кинокритика Ричарда Дэвиса, рецензирующего этот фильм в журнале «Филмз энд филминг», «волнуясь, ждет телефонного звонка, даже если это всего лишь предложение выступить по коммерческому телевидению в рекламной передаче, прославляющей какой-либо новый дезинфецирующий препарат».

Герой фильма, молодой провинциальный актер (его играет Кеннет Мор), лишился работы из-за ссоры с продюсером. Он приезжает в Лондон, однако работы найти не может. Мечтая о Шекспире, о ролях в классическом репертуаре, он с негодованием отвергает предложения выступить в рекламной передаче по коммерческому телевидению. Правда, чтобы иметь возможность заплатить за квартиру, он соглашается однажды принять участие в массовых сценах одного из телевизионных вестернов, однако это приводит к осложнениям в профсоюзе, ибо «актер есть актер, статист есть статист» (они принадлежат к разным профсоюзам).

Надежд на получение работы все меньше и меньше. В конце концов, потрясенный самоубийством одного из своих друзей, безработного актера, герой окончательно прощается со своими идеалами и стремлениями и подписывает контракт на участие в рекламных телевизионных передачах.

«Если именно такова,— продолжает рецензент,— повседневная действительность в актерском мире — а я смею предположить, что она действительно такова,— то для большинства актеров, занятых в фильме, участие в нем связано, должно быть, со своего рода мазохистскими ощущениями».

Рецензия Ричарда Дэвиса помещена в декабрьском номере журнала «Филмз энд филминг». А в январском номере того же журнала приводится любопытное сообщение, которое служит как бы своеобразным дополнением и к самому фильму и к рецензии на него.

Журнал приводит данные из отчета Американской гильдии киноактеров. Согласно этому отчету, свыше сорока процентов общего заработка членов гильдии за 1964 год было выплачено им за участие в рекламных телевизионных передачах, 33 процента — за съемки в телевизионных «сериях» и лишь 25 процентов за их прямое профессиональное дело — участие в кинофильмах. В журнале приведено заявление, которое сделал в связи с этим отчетом президент гильдии известный актер Дана Эндрюс. Сказав, что это «печальные новости», он подчеркнул также, что «ситуация становится все хуже и хуже».

Обозреватель журнала следующим образом комментирует это сообщение:

«Я полагаю, что общество, где творческому работнику за рекламу дезинфецирующих средств платят больше, чем за значительные актерские достижения,— одержимо смертельным недугом, прогнило изнутри. И не пытайтесь утешить себя мыслью, что это заболевание свойственно только Америке. Для Англии эта болезнь также характерна... Нечего удивляться, что все больше и больше актеров, режиссеров, сценаристов, технических работников, соблазненных более жирным куском, перекочевывают на коммерческое телевидение».

П. Н.



ФРАНЦИЯ

Французский режиссер Робер Энрико ставит в Англии фильм «Туман над рекой». Энрико, удостоенный за свои фильмы в общей сложности 35 наград на международных фестивалях, два года не имел работы.

●

В Мехико начались съемки фильма французского режиссера Луи Малля «Вива Мария» по сценарию самого Малля и Жана-Клода Каррьера. Брижитт Бардо и Жанна Моро исполняют роли артисток мюзик-холла, совершающего гастрольное турне по странам Южной Америки. Действие фильма происходит в канун первой мировой войны.

●

Робер Брессон приступает к съемкам исторического фильма о рыцарях круглого стола. Этот свой давний замысел режиссер долго не мог осуществить ввиду отказа продюсеров финансировать постановку. Вопреки своей многолетней практике приглашать на главные роли никому не известных актеров, на этот раз режиссер поручил одну из главных ролей Максимилиану Шеллу.

ФРГ

Вслед за некоторыми итальянскими кинематографистами в производство ковбойских фильмов включились и кинематографисты Западной Германии. Недавно режиссер Харальд Рейнль закончил в Югославии съемки еще одного вестерна — двухсерийного фильма «Винету».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Один из старейших чешских кинорежиссеров Вацлав Кршка завершил недавно работу над «Комедией с дверной ручкой» (сценарий Франтишека Даниэля и Зденека Дуфека). «Этот фильм, — говорит режиссер,— относится к картинам, в которых на первом месте стоит актерская игра... В веселое содержание мы хотим вложить несложный тезис, чаще повторяемый, чем соблюдаемый: людям совершенно необходимо относиться друг к другу с уважением и доверием, ни в чем друг друга не подозревать на основании слухов и клеветы». В главных ролях снимались Иржина Богдалова и Карел Гёгер.

●

Новый фильм Ярослава Балика называется «Пять грешников». Как и в книге Йозефа Копты, по которой поставлена эта картина, действие ее происходит во времена «Первой республики». Это пять рассказов-исповедей посетителей пивной, прячущих от полиции бунтовщика.

●

Весна 1943 года. Трем парашютистам-разведчикам поручено пробраться в оккупированную Прагу. Во время проверки документов гибнет один из парашютистов, почти у цели убит в перестрелке с гестаповцами второй. И только третьему удается выполнить задачу. Историю героического подвига трех коммунистов рассказал новый фильм режиссера Владислава Делонга «Прыжок в темноту».

●

Чехословацкие зрители вскоре познакомятся еще с одной женщиной-кинорежиссером. Это дебютант Вера Шимкова-Пливова, снимающая по собственному сценарию картину «Юноши, приглашайте» — о юношах и девушках, посещающих курсы обучения танцам.

●

Совместно с итальянской фирмой «Корона Чинематографика» чехословацкие кинодокументалисты сняли цветные короткометражные фильмы «Чешские куклы», «По следам Франца Кафки», «Пражские башни» и «Шпильберк».

ШВЕЦИЯ

После 25-летнего пребывания в Голливуде возвратилась на родину актриса Ингрид Бергман, с тем чтобы принять участие в фильме режиссера Моландера, у которого она в свое время впервые начинала сниматься в кино. На этот раз Бергман будет сниматься в экранизации рассказа Ги де Мопассана «Ожерелье».

Японская актриса Набуко Отово в новом фильме режиссера Кането Синдо «Колдунья»



По приглашению Союза работников кинематографии Советский Союз посетил известный деятель английского и американского кино режиссер, сценарист и продюсер Карл Формен. Карл Формен познакомил кинематографическую общественность Москвы и Ленинграда со своей документальной лентой военных лет — «Операция Титаник», с поставленными по его сценариям фильмами «Ключ» и «Пушки острова Наварон», а также со своей последней работой — фильмом «Победители», где он выступил в качестве сценариста и режиссера.



Карл Формен



«Пушки острова Наварон»

«Победители»



Франклин ШЕФФНЕР:

«Я РЕШИТЕЛЬНЫЙ СТОРОННИК РЕПЕТИЦИЙ В КИНО»

Журнал «Филмз энд филминг» поместил в одном из последних номеров интервью с американским режиссером Франклином Шеффнером, постановщиком фильма «Самый достойный». Публикуем, с некоторыми сокращениями, текст этого интервью.

«Самый достойный» — всего лишь второй мой фильм. В основном моя деятельность была связана до сих пор с театром и телевидением, хотя на телевидении я и не очень люблю работать. Чтобы по-настоящему удовлетворить потребность режиссера в необходимой ему практике и экспериментировании, я думаю, было бы идеально, если б он мог снять в год один фильм, поставить одну пьесу и две телепередачи по собственному выбору. Думаю, только тогда у него явилась бы возможность творчески наиболее полно выразить себя.

Ничего нет хуже такой ситуации, когда, закончив фильм, приходится ждать у моря погоды и вопрошать: «Что же теперь будет со мной?» И вот полгода мучишься, стремясь узнать, как сложится судьба твоей картины, даст ли тебе кто-нибудь работу, да и заинтересован ли кто-нибудь вообще в тебе как в творческом работнике. Это опустошает.

На телевидении режиссер предельно скован ограничениями внешнего характера — зависимостью от заказчика рекламы, а также от самой телевизионной техники. И единственное, что заставляет сейчас некоторых режиссеров, в том числе и меня, работать на телевидении, — это возможность ставить оригинальные произведения. Сценарий кинофильма — это, за редчайшими исключениями, всегда киноадаптация уже известного литературного произведения. В театре, по крайней мере в Соединенных Штатах, единственная «надежная ставка» для продюсера — это мьюзикл. На телевидении же хоть изредка режиссеру могут предложить какую-нибудь комедию, поднимающуюся над средним уровнем и написанную специально для телевидения. Впрочем, и в этом случае редко удается воплотить сюжет и идею в полной мере — опять-таки из-за ограниченности условий: постановщик не может даже сделать такой финал, как хотелось бы: коммерческое телевидение диктует свои законы.

Трагедия большинства работников телевидения в том, что работают они страшно много, но после одного вечера весь их труд пропадает. Это, полагаю, одна из причин того, что творческие работники предпочитают все же работу в кино или в театре.

В обязанности режиссера, как я их понимаю, входит непременная верность авторскому замыслу. Режиссер должен воплотить замысел автора, а не навязывать свою точку зрения.

Перед началом съемок моего первого фильма мы провели предварительные двухнедельные репетиции. Как известно, многие режиссеры неодобрительно относятся к репетициям в кино. Впрочем, та же точка зрения бытует и среди некоторых актеров и сценаристов. Я решительный сторонник репетиций в кино. «Самого достойного» мы тоже репетировали в течение двух недель. Располагая таким сроком, можно быть вполне уверенным, что режиссер и актеры сумеют постичь авторский замысел во всей его последовательности перед тем, как стать перед аппаратом. Это оказывает благотворное воздействие на творческий процесс, хотя, конечно, в процессе последующей работы многое может измениться.

Одно из достоинств репетиционного метода в том, что и актеры многое могут подсказать постановщику: иногда актер предлагает совершенно неожиданную для режиссера интерпретацию того или иного образа или отдельной сцены. Интуитивно режиссер противится этому предложению, но не может не начать думать о нем. А это уже само по себе ценно: размышляя, можно обнаружить такое, чего раньше просто не замечал».

Кадр из фильма «Самый достойный»



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«До свидания, мальчики» (по повести Б. Балтера), 8 ч.

Авторы сценария: Б. Балтер, М. Калик; постановка М. Калика; главный оператор Л. Пааташвили; художник Т. Антонова; режиссер К. Гаккель; композитор М. Таривердиев; звукооператор В. Зорин; оператор В. Севостьянов.

В ролях: Н. Богунова, Е. Стеблов, А. Родионова, Н. Досталь, В. Федорова, М. Кононов, А. Степанова, Н. Граббе, М. Греков, И. Колин, Е. Копелян, А. Кузнецов, Е. Перов.

В эпизодах: В. Бурлаков, Е. Моргунов, П. Винник, В. Пицек, Э. Геллер, М. Перцовский, М. Дроздовская, В. Сускин, Л. Журкина, С. Сичкин, К. Зайцев, Л. Ткаченко, Н. Кавуновский, Э. Трактовенко, Э. Леждей, Г. Тонунц, В. Маркин, Г. Тусузов, Е. Мельникова, Г. Юхтин.

●

«Ко мне, Мухтар!», 8 ч.

Автор сценария И. Меттер; постановка С. Туманова; главный оператор А. Харитонов; художник Г. Колганов; режиссер В. Тиунова; композитор В. Рубин; звукооператор И. Майоров; оператор А. Ахметова; дрессировщик А. Зорин.

В ролях: Глазычев — Ю. Никулин, начальник питомника — В. Емельянов, Дуговец — Л. Кмит, Ларионов — Ю. Белов, Колесова — А. Ларионова, ветврач — Ф. Никитин, комиссар — Н. Крючков.

В эпизодах: Т. Логинова, И. Маркс, Л. Рюмина, Л. Савченко, Е. Савинова, В. Брылеев, С. Голованов, В. Гуляев, Л. Дуров, В. Захарченко, Д. Масанов, Ю. Медведев, А. Пархоменко. Дрессировщик собаки «Мухтар» М. Длигач.

●

«Председатель», 1-я серия «Братья» — 10 ч., 2-я серия «Быть человеком» — 8 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; постановка А. Салтыкова; главный оператор В. Николаев; главный художник С. Ушаков; режиссер Н. Москаленко; композитор А. Холминов; звукооператор Н. Кропотов; художник А. Самулекин; оператор А. Двигубский.

В ролях: М. Ульянов, И. Лапиков, Н. Мордюкова, В. Невинный, В. Владимирова, К. Головко, А. Трусов, В. Гуляев, А. Богданова, А. Кашперов, А. Крыченков, Л. Блинова, Н. Парфенов, А. Галченков, С. Курилов, А. Дубов, В. Этуш, А. Трусов.

В эпизодах: В. Бурлакова, Е. Кузюрина, А. Колесова, В. Лебедев, А. Лебедев, В. Маренков, В. Попова, Ф. Селезнев, А. Строев, Ю. Соловьев, П. Тимченко, В. Ферапонтов, Лева Николаев, С. Блинников, М. Бочаров, Д. Бокалов, В. Боголюбов, В. Воркуль, С. Голованов, А. Дмитриева, А. Крамская, В. Кольцов, М. Кокшенов, И. Маркс, В. Рябиков, В. Соломин, Н. Хрящиков, Наташа Оводова.

●

«Непрошенная любовь» (по рассказу М. Шолохова «Чужая кровь»), 9 ч.

Сценарий А. Витоль; постановка В. Монахова; операторы: В. Захарчук, И. Богданов; художники: И. Новодережкин, С. Воронков; режиссер А. Голованов; композитор Ю. Левитин; звукооператор Е. Федоров.

В ролях: дед Гаврила — И. Лапиков, Николай — Ю. Назаров, старуха — Н. Богоявленская, Прохор — Р. Хомятов, Митрофан — И. Жеваго, Нюрка — А. Кедрова, председатель исполкома — П. Савин, Петр — К. Худяков, Пашка-дурачок — Г. Качин.

В эпизодах: Д. Нетребин, В. Сускин, А. Юшко, И. Маркс, А. Данилова, Г. Шаповалов, П. Любешкин, Б. Юрченко, Г. Светлани, В. Уральский, А. Титов, В. Маркин.

●

«Секрет успеха», 9 ч., цветной.

Сценарий Л. Арнштама, Л. Лавровского, А. Шеленкова; постановка Л. Лавровского, А. Шеленкова; главные операторы: А. Шеленков, И. Чен; главный балетмейстер Л. Лавровский; балетмейстеры: Т. Куява-Джевецка, Т. Устинова, С. Головкина; художник-постановщик А. Пархоменко; режиссер Л. Брожовский; оператор С. Арманд; композитор Н. Яковлев; звукооператоры: Б. Вольский, Г. Коренблюм. В фильме использована музыка П. Чайковского, М. Равеля, С. Рахманинова, С. Прокофьева, К. Сен-Санса. Комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг; художник Я. Кораблев.

Роли исполняют: Р. Стручкова, А. Осипенко, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, Е. Холина, Н. Касаткина, Н. Тимофеева, М. Самохвалова, Н. Сорокина, Я. Сех, В. Левашев, М. Лавровский, Ю. Григорьев, А. Лавренюк, А. Симачев, С. Радченко.

В фильме снимались артисты балета Государственного Академического Большого театра СССР и учащиеся Московского Академического хореографического училища.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Зачарованная Десна», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Довженко; режиссер-постановщик Ю. Солнцева; главный оператор А. Темерин; главный художник А. Борисов; режиссер Л. Басов; композитор Г. Попов; звукооператор Л. Булгаков; операторы: В. За-

харчук, Н. Васильков, Д. Вакулюк; художники: Н. Усачев, А. Макаров. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник А. Клименко.

В ролях: полковник — Е. Самойлов, Сашко —Вова Гончаров, отец— Е. Бондаренко, мать — З. Кириенко, Платон — Б. Андреев, начальник строительства — И. Переверзев, Пробаба—И. Маркс, дед Семен — В. Орловский, Савка — Г. Заславец, Колодуб — В. Гусев, Дробот — А. Юшко, Троянда — В. Воронин, отец Кирилл — И. Жеваго, дьяк Лука — Б. Юрченко, бандурист — В. Перепелюк.

В эпизодах: М. Валанчус, В. Волков, Ф. Гладков, М. Гладыш, Н. Засеев, К. Марченко, Н. Леонтьев, А. Павлова, А. Романенко, М. Сердюк, В. Черняк.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Живет такой парень», 10 ч.

Сценарий и постановка В. Шукшина; главный оператор В. Гинзбург; художник-постановщик А. Вагичев; режиссер К. Николаевич; оператор В. Шолин; композитор П. Чекалов; звукооператор В. Хлобынин.

В ролях: Пашка Колокольников — Л. Куравлев, Настя — Л. Александрова, Катя — Л. Буркова, городская женщина — Р. Григорьева, Анисья — Н. Сазонова, Марфа — А. Зуева, журналистка — Б. Ахмадулина, Кондрат — Б. Балакин, инженер Гена — Р. Нахапетов, председатель колхоза — В. Филиппов, зав. нефтебазой—И. Рыжов, «Хыц»— Н. Федорцов, больной учитель —Е. Тетерин, Степан — Б. Романов.

В эпизодах: Н. Гиберот, Ю. Григорьев, Л. Вольская, Н. Иванова, А. Карпов, Н. Новлянский, Н. Смирнов.

●

«Верьте мне, люди», 11 ч.

Автор сценария Ю. Герман; режиссеры-постановщики: И. Гурин, В. Беренштейн; главный оператор М. Кириллов; композитор М. Фрадкин; звукооператор К. Амиров; художники: П. Пашкевич, М. Фишгойт; оператор Е. Сенков. Комбинированные съемки: оператор В. Лозовский; художник С. Иванов.

В ролях: Лапин — К. Лавров, Анохин — В. Самойлов, Нина — И. Бунина, Батый — С. Чекан, Раскатов — В. Кузнецов, Елисеев — С. Плотников.

В эпизодах: В. Атлантов, С. Бабич, В. Белнева, Г. Богданова, В. Борцов, Е. Евстигнеев, К. Гун, О. Левинсон, Г. Карова, К. Малахов, А. Орлов, Д. Орловский, Н.Панферов, Л. Реутов, И. Рыжов, В. Смирнов, Катя Салимжанова, А. Трусов.

●

«Дальние страны» (по одноименной повести А. Гайдара), 9 ч.

Автор сценария Б. Медовой; режиссер-постановщик М. Федорова; главный оператор Г. Гарибян; художник-постановщик П. Галаджев; режиссер В. Лосев; оператор Л. Петров; композитор Э. Захаров; звукооператор В. Ерамишев. Комбинированные съемки: оператор А. Петухов; художник А. Крылов.

В ролях: Васька — Костя Захаров, Петька — Саша Гуров, Сережка — Сережа Павлихин, Верка— Ира Гомозова, Машка — Лена Толгская, Пашка — Андрюша Пронин, Иван Нефедыч — Н. Смирнов, Егор Михайлов — В. Фролов, Ефим Игошкин — В. Подвиг, Ленка — Л. Гнилова, мать Васьки — М. Кремнева, Серафим — Н. Романов, геологи — В. Маркин, В. Прокофьев, Данилов — К. Максимов, Петунин — А. Кубацкий, Ермолай — В. Захарченко, Евстигней — М. Синицын, полковник — Б. Кордунов, маленький Васька — Андрюша Загорский.

В эпизодах: М. Гаврилко, З. Земнухова, В. Кудрявцев, М. Каратаев, Г. Петров, В. Попова, Т. Попова, Е. Репнина, М. Соболевская, Витя Сальников, Н. Юдин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Сон», 10 ч., цветной.

Сценарий Д. Павлычко; постановка В. Денисенко; главный оператор М. Черный; художник-постановщик Н. Резник; композитор А. Белан; звукооператоры: Р. Максимцов, А. Чернооченко; режиссер Ю. Фокин; оператор Е. Плучек; художники-декораторы: М. Аристов, Е. Парахоня. Комбинированные съемки: оператор П. Король; художник М. Полунин.

В ролях: Тарас Шевченко — И. Миколайчук, маленький Тарас — Юра Леонтьев, дядько Иван — Д. Милютенко, Ядвига Гусиковская — Н. Наум, Брюллов — М. Державин, Сошенко — К. Степанов, Венецианов — В. Дашенко, Жуковский—Д. Франько, Григорович — И. Коненко, Энгельгардт — В. Гончаров, Ширяев — М. Талюра, Прехтель — Е. Копелян, Николай I — В. Стржельчик, Александр — А. Иванов, Дубельт — В. Белокуров.

В эпизодах: В. Воронин, Ф. Ищенко, Д. Капка, С. Карамаш, А. Максимов, Н. Мищенко, Р. Недашковская, К. Параконьев, Н. Пиливанов, Н. Рушковский, Г. Семенов, А. Скибенко.

●

«Сумка, полная сердец», 9 ч.

Сценарий В. Федорова; постановка А. Буковского; оператор В. Тышковец; художник-постановщик А. Мамонтов; композитор А. Билаш; звукооператор Ю. Горецкий. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Деминский.

В ролях: Л. Дроздова, О. Кусенко, С. Гиацинтова, Е. Понсова, В. Владимирова, М. Форманюк, Н. Наум, Н. Антонова, В. Топчий, Ю. Каюров, И. Пушкарев, А. Вербицкий, М. Пуговкин, А. Соловьев, В. Янпавлис. Поет Л. Зыкина.

Детские роли: Надя Руденко, Костя Ильницкий.

В эпизодах: Л. Караущ, Л. Алфимова, Р. Пироженко, О. Ножкина, Л. Татьянчук, Т. Кирюшина, А. Усенко, А. Акчурин, С. Калинин, М. Валалуюс, В. Лазарев, В. Черняк.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Кто виноват?», 1 ч., цветной.

Автор сценария П. Фролов; режиссеры и художники - постановщики: В. Бордзиловский, Ю. Прытков; композитор И. Якушенко; звукооператор Г. Мартынюк; художник Г. Аркадьев; оператор Е. Ризо; художники-декораторы: П. Коробаев, В. Валерьянова; художники - мультипликаторы: А. Абаренов, В. Бобров, Ю. Бутырин, И. Давыдов, С. Дежкин, С. Жутовская, Л. Каюков, Е. Комова, Б. Чани, В. Шевков.

Роли озвучивают: М. Булгакова, Г. Вицин, Е. Весник, А. Граве, А. Папанов, К. Румянова, М. Кристалинская.

●

«Почта», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Маршак, М. и В. Цехановские; режиссеры-постановщики М. и В. Цехановские; художники-постановщики: М. Цехановский, Б. Корнеев; композитор В. Дешевов; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: Е. Хлудова, Т. Таранович, В. Кушнерев, В. Шевков, В. Балашов, И. Давыдов, В. Максимович, Н. Австрийская.

Актеры: Э. Гарин, М. Щукин, М. Виноградова, К. Румянова.

●

«Левша» (по повести Н. С. Лескова), 5 ч., цветной.

Сценарий и постановка И. Иванова-Вано; режиссер В. Данилевич;

композитор А. Александров; звукооператор Б. Фильчиков; художники-постановщики: А. Тюрин, М. Соколова, А. Курицын; оператор И. Голомб; мультипликаторы: Ю. Норштейн, К. Малянтович, Л. Жданов, Г. Золотовская, М. Ботов; художники-декораторы: А. Горбачев, Г. Невзорова, В. Алисов, В. Роджеро, Г. Зуйкова, А. Волков, В. Соболев; художники-конструкторы: О. Масаинов, Ю. Бенкевич, С. Знаменская, Л. Лютинская, Н. Будылова, В. Абакумов, В. Черкинская, М. Спасская.

Текст читает Д. Журавлев.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Доигрались», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Павел Спасов; режиссер и художник-постановщик Бойка Мавродинова; оператор Петко Славов; композитор Атанас Бояджиев; кукловоды: Панов, Дойчева, Пероноский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Футбольный мяч», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Жак Шемтов; режиссер Зденка Дойчева; художник-постановщик Стоян Дуков; оператор Димитр Хаджиев; композитор Димитр Грива; мультипликаторы: Пройков, Недев, Новакова, Тонев, Люцканова, Димитрова.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Лгунишка Гошо», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Авторы сценария: Атанас Славо, Тодор Динов (по рисункам Тодора Динова); режиссер Радка Бычварова; художник-постановщик Кристина Мерджанова; операторы: Димитр Хаджиев, Петко Славов; композитор Георгий Генков; художники - мультипликаторы: Пройков, Люцканова, Недев, Пероноский, Новакова, Тонев, Стоянов.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор Г. Мартынюк.

●

«Лев, баран и осел» (по мотивам басни Эзопа), 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Паннония» в Будапеште, Венгрия.

Авторы сценария: Пал Шомода, Дьёрдь Варнаи; режиссер и художник-постановщик Сабольч Сабо; мультипликаторы: Гизелла Вереш, Ева Батаи, Имре Гашпар, Габриелла Ревес, Агнеш Чисер; оператор Иштван Харшаги; композитор Иожеф Кинчеш.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор Г. Мартынюк.

●

«Жена для австралийца», 9 ч., цветной.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Авторы сценария: Роман Невярович, Станислав Дыгат, Иероним Пшибыл; режиссер Станислав Барея; оператор Казимеж Конрад; музыка Тадеуша Сыгетыньского; художники: Т. Выбульт, Е. Ковальска, М. Залевска, М. Озьмин.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Ганка — Эльжбета Чижевска (дублирует А. Кончакова), Роберт — Веслав Голас (О. Голубицкий), Михал — Эдвард Дзевоньский (В. Дружников), Клеменс — Мечислав Чехович (Б. Кордунов), Ела — Богумила Олендзка (С. Холина).

●

«Золотоискатель», 1 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Авторы сценария: Анджей Лях, Ромуальд Лях; режиссер и художник-постановщик Алина Малишевска-Крук; мультипликаторы: Бжезиньский, Хушчо, Мальчевска, Шафарж; оператор Мария Недзведска; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Разорванная книжка», 1 ч.

Производство Студии короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Авторы сценария: Анджей Лях, Ромуальд Лях; режиссер и художник-постановщик Витольд Герш; мультипликаторы: Ярослав Якубец, Александр Пионтковский; оператор Ян Ткачик; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Похищение», 1 ч., цветной.

Производство Студии короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Авторы сценария и режиссеры: Леокадия Серафинович, Войцех Вочоркевич; оператор Рышард Врублевский; композитор Кжыштоф Пендерецкий; кукловод Вацлав Круковский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Царь Мидас», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Автор сценария Рышард Брудзыньский; режиссер Люцян Дембиньский; художник-постановщик Адам Килиан; оператор Лешек Нартовский; композитор Кжыштоф Пендерецкий.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Здесь мыслил Диоген», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Ян Чарны, Бернард Штайнерт; режиссер Лидия Горницка; оператор Лешек Нартовский; художник - постановщик Казимеж Микульский; композитор Адам Валасинский.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Покупатель — наш хозяин»**, 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Автор сценария Мария Зентарова; режиссер Зофья Вдувкувна-Ольдак; художники-постановщики: Мария и Ромуальд Фаратовы; оператор Лешек Нартовский; кукловод Марьян Келбащак; композитор Петр Хертель.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Алло, Алло!»**, 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест» и Румынской национальной комиссии ЮНЕСКО, Румыния.

Режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор Раду Кодрян; композитор Думитру Капойану; мультипликаторы: Константин Мустеля, Эдуард Сасу.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Крик»**, 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Людвик Ашкенази, Яромил Иреш; режиссер Яромил Иреш; оператор Ярослав Кучера; художник Олдржих Босак; композитор Ян Клусак.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Ивана — Эва Лиманова (дублирует Н. Головина), Славек — Йозеф Абрхам (В. Ферапонтов), учительница — Эва Копецка (С. Холина), молодой врач — д-р Иржи Квапил (А. Фриденталь), толстяк — Иржи Яношка (Э. Бредун), редактор — Йозеф Кабрт (Г. Георгиу), элегантный мужчина — Иван Ружичка (М. Глуский), девушка — Штепанка Циттова (М. Кремнева), художник Ладя — Владимир Отмар (А. Сафонов).

● **«Цирк-малютка»**, 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Баррандов», Чехословакия.

Режиссер Иржи Ягн; оператор Павел Грдличка; художник Ян Ротт; композитор Зденек Шикола.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Исполнители пантомимы — артисты театра «На Забрадли», в главной роли Ладислав Фиалка.

● **«Пантомима»**, 3 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Иржи Ягн; оператор Павел Грдличка; художник Ян Ротт; композитор Зденек Шикола.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: артисты театра «На Забрадли» — Ладислав Фиалка, Коваржева, Кратохвилова, Пешкова, Вехетова, Кафтан, Лукиш, Вебер.

● **«Слово предоставляется»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Бржетислав Пояр; художник - постановщик Зденек Сейдл; оператор Владимир Малик; кукловоды: Борис Масник, Станислава Прохазкова, Павел Прохазка; композитор Вильям Буковы.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Звезды с неба»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных и кукольных фильмов в Праге, Чехословакия.

Авторы сценария: Индржих Водичка, Эдуард Гофман; художник-постановщик Карел Ваца; оператор Иван Масник; композитор Иржи Шлитр; мультипликаторы: Вокоун, Гекрдла, Бартова, Можишова, Кудрнач, Водичкова, Чихаржова, Гамрлик.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Человек с фотографии»**, 9 ч.

Производство «Ядран-фильм», Югославия.

Автор сценария Драгослав Илич; режиссер Владимир Погачич; оператор Милорад Маркович; художник Никола Раданович; музыка Анджелко Клобучар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Оливера Маркович, Никола Милич, Янез Врховец, Душан, Антониевич, Милан Пузич, Северин Биелич, Томания Джуричко.

Роли дублируют: А. Маркова, Н. Никитина, И Гуров, А. Тобузин, Н. Граббе, О. Голубицкий.

● **«Автомания 2000-го года»**, 1 ч., цветной.

Производство «Хэлас Бэчелор картун филмз», Англия.

Автор сценария Джон Бэчелор; режиссер Дисон Хэлас; мультипликатор Гарольд Уитекер; композитор Джек Кинг; продюсеры: Хэлас и Бэчелор.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

● **«Руки над городом»**, 10 ч.

Производство «Галатея» СПА, Италия.

Авторы сценария: Франческо Рози, Раффаэле Ла Каприа, Энцо Провенцале, Энцо Форчелла; режиссер Франческо Рози; оператор Джанни Ди Венанцо; художник Серджо Каневари; композитор Пьеро Пиччони.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Род Стайгер, Сальво Рандоне, Гуидо Альберти, Марчелло Каннавале, Данте Ди Пинто, Альберто Коноккья, Карло Фермариелло, Теренцио Кордова, Анджело Д'Алессандро, Винченцо Метафора, Дани Парис, Гаэтано Гримальди Филиоли.

Роли дублируют: В. Рождественский, В. Хохряков, А. Кторов, М. Глузский, А. Толбузин, И. Рыжов, Б. Баташев, К. Николаев.

● **«Холодные следы»**, 9 ч.

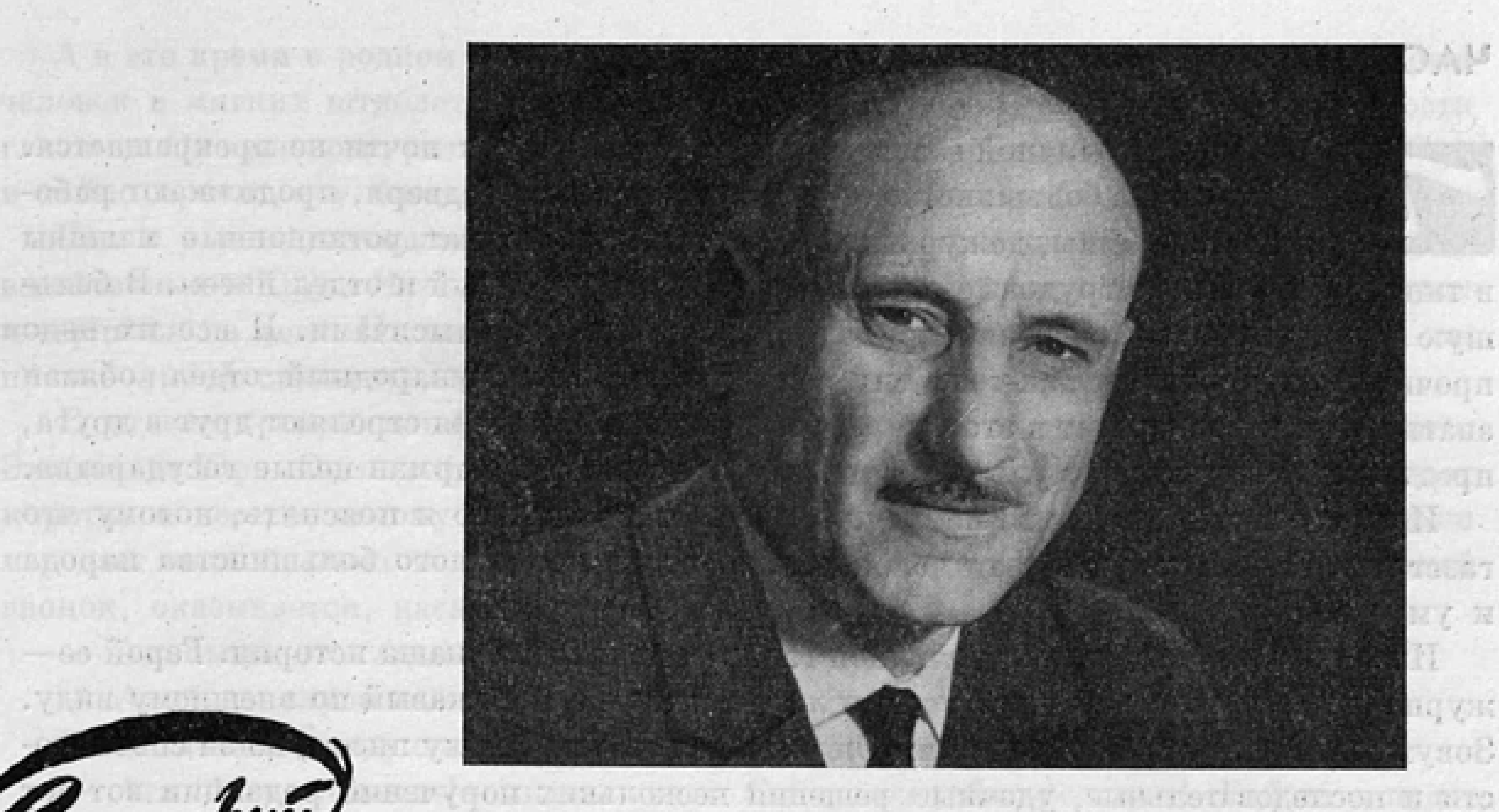
Производство «Арафильм», Норвегия.

Авторы сценария: Арне Скоуен, Йохан Борген; режиссер Арне Скоуен; художник Хансен; оператор Агнар Серенсен; композитор Гуннар Сенстеволл.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют: Гораль Маурста, Хенни Моан, Алф Малланд.

Роли дублируют: К. Тыртов, Н. Меньшикова, М. Глузский.

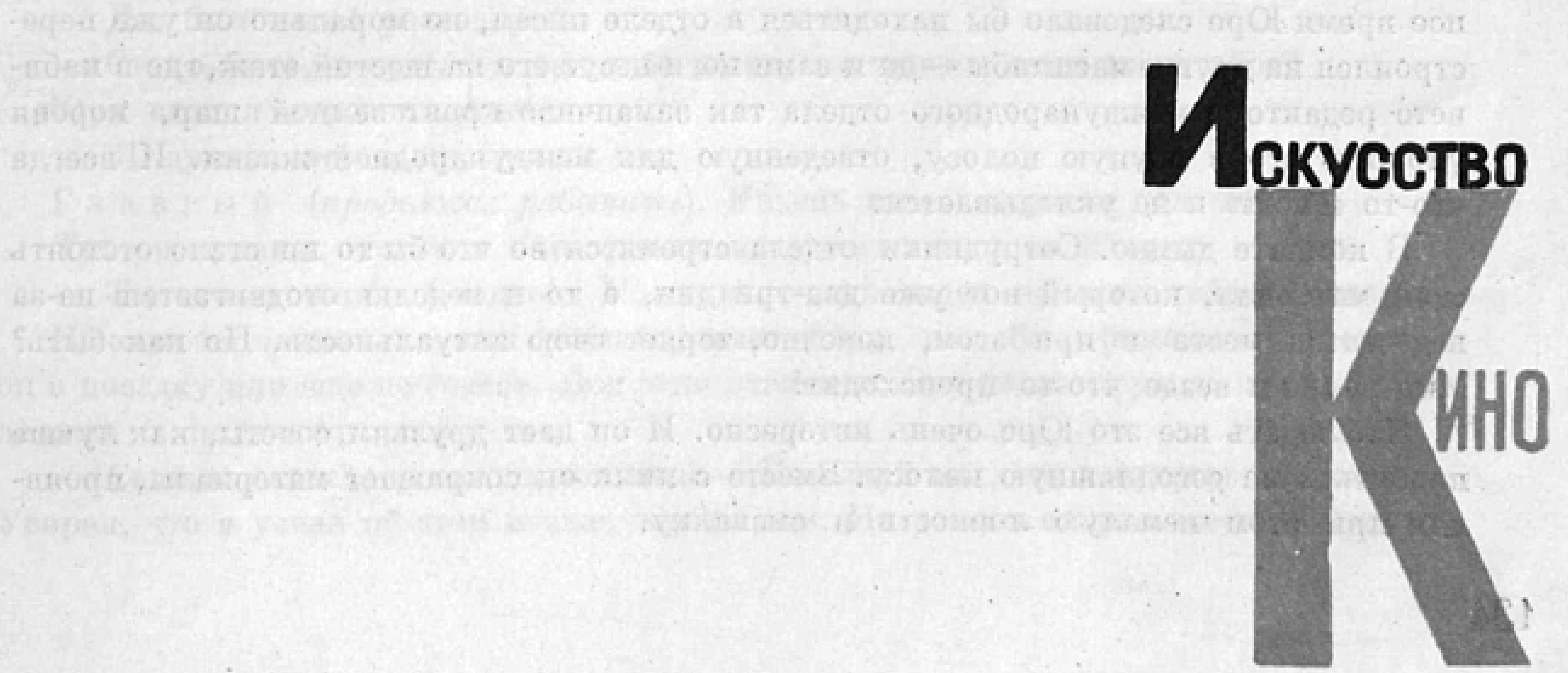




Сергей ГЕРАСИМОВ

Журналист

(САД И ВЕСНА)



В большой столичной газете жизнь в течение суток почти не прекращается. Даже когда большинство отделов закрывает свои двери, продолжают работать телетайпы, дежурные стенографистки, стучат ротационные машины в типографии. Самые трудовые отделы — это международный и отдел писем. В большую газету письма ежедневно приходят сотнями и даже тысячами. И все их надо прочитать, разобрать и как-то на них реагировать. А международный отдел обязан знать все, что происходит в этом мире, где пока еще все время стреляют друг в друга, предъявляют друг другу ультиматумы и молча кладут в карман целые государства.

И все это надо знать сию минуту. И не только знать, но и пояснять, потому что газета не только глаза и уши человечества, но для огромного большинства народа и ум его.

Именно в такой крупной столичной газете и начинается наша история. Герой ее — журналист в возрасте двадцати шести лет, несколько моложавый по внешнему виду. Зовут его Юра, фамилия Алябьев. Он числится еще по отделу писем, но за способности и последовательные, удачные решения нескольких поручений редакции вот-вот будет переведен в международный отдел, что, как все понимают,— серьезный поворот в судьбе молодого журналиста.

Казалось бы, что общего между отделом писем и международным отделом? Тут сказалось преимущество Юриного образования. Он знает два языка, окончил Институт международных отношений. Он охотно принял предложение поначалу поработать в отделе писем, имея твердое намерение перебраться в международный отдел, в чем он и видел цель своей жизни.

И вот мы знакомимся с ним как раз накануне этого перевода. Поэтому Юру чаще можно встретить в международном отделе, чем в отделе писем.

У него множество друзей в редакции. Собственно говоря, все сотрудники редакции в той или иной степени его друзья. Это объясняется тем, что у Юры приятная внешность, умение ладить с людьми, в обращении с девушками он внимателен и проявляет ту симпатичную сдержанность, которая обещает им серьезное отношение. Но, к слову сказать, Юра не склонен пользоваться этим своим преимуществом у сотрудниц редакции. У него есть привязанность на стороне, к которой он проявляет завидную верность.

Настоящей работы у него в международном отделе еще, разумеется, нет. В служебное время Юре следовало бы находиться в отделе писем, но морально он уже перестроился на другие масштабы — да и сами ноги несут его на шестой этаж, где в кабинете редактора международного отдела так заманчиво кроят земной шар, норовя уложить его в скупую полосу, отведенную для международной жизни. И всегда что-то «висит» и не укладывается.

В комнате дымно. Сотрудники отдела стремятся во что бы то ни стало отстоять свой материал, который вот уже два-три дня, а то и неделю отодвигается из-за недостатка места и при этом, конечно, теряет свою актуальность. Но как быть? Мир велик и везде что-то происходит!

Наблюдать все это Юре очень интересно. И он дает друзьям советы, как лучше пробиться на сегодняшнюю полосу. Вместе с ними он сокращает материалы, проявляя при этом немалую ловкость и смекалку.

А в это время в родном отделе писем его ругает заместитель заведующего, старый человек в мягких штиблетах, с редкой седой шевелюрой, с розовыми от усталости глазами. Он много курит, и кашляет, и постоянно ворчит, хотя очень любит Юру и тайно прочит ему блестящее будущее.

Как и в каждом отделе, в отделе писем много девиц, очень разных, понемногу влюбленных в Юру. И, теряя его с каждым днем все больше и больше, они ревнуют и сердятся на него. Но когда Юра приходит, сразу вокруг него создается среда непроизвольной симпатии, к которой он привык, как к воздуху.

В отделе трещат телефоны. Никто не торопится снимать трубку и слушать. Это делает Юра. Он подходит по очереди к каждому из четырех телефонов, отвечает коротко и весело, потому что во всех отделах у него приятели. Третью трубку он передает полной, смешливой девушке, чуть подмигнув ей при этом. И вдруг четвертый звонок, оказывается, касается его самого.

— Алябьева к главному,— слышится голос секретаря.

— Алябьев слушает,— говорит Юра.— Сейчас иду.

Заместитель заведующего взглянул на него через очки.

— Ага, брат, попался!— сказал он.— Сейчас он тебя прочешет! Работать надо, голубчик, а не бегать по этажам.

— Вы думаете, ожидает фитиль? — говорит Юра, раскачиваясь на носках, что у него является признаком душевного замешательства.

— А ты ждешь повышения?— отчеркивая что-то в письме красным карандашом, в свою очередь задает вопрос заместитель заведующего.

— А что вы думаете,— говорит Юра неуверенно.— Почему бы и нет?— Он все еще раскачивается на носках. И без особой решимости отправляется к главному.

Главному редактору лет пятьдесят. Он пользуется в редакции завидным авторитетом. Он принадлежит к тому разряду газетчиков, которые словно родились в редакции и уж во всяком случае здесь окончат свою жизнь. Своих сотрудников он знает отлично и, безошибочно чувствуя меру их взаимной симпатии, всегда находит верный тон разговора. С Юрой он разговаривает с оттенком профессионального юмора, которым так дорожат студенты и молодые сотрудники.

— Так,— говорит главный.— Алябьев? Садись.

Он вычитывает полосу и, подобно Цезарю, легко ведет беседу, продолжая работать.

— До меня доползли слухи, что ты переходишь в международный отдел...

Юра встал и начал потихоньку раскачиваться на носках.

— Да, был такой разговор.

— Стало быть, в отделе писем тебе тесно, ты ищешь иных масштабов?

Юра сделал скромное лицо:

— Я думал, это вы решили...

Главный (*продолжая работать*). Ищешь иных широт и долгот!

Тут он наконец положил карандаш и прямо взглянул на Юру:

— Ты что стоишь? Садись... Международный отдел наметил тебя в поездку.

Некоторое время главный рассматривает Юру, как бы прикидывая, годится он в поездку или еще не совсем. Под этим взглядом Юра начал крутить шеей, не выдержал и поднялся.

— Садись, садись, — сказал главный.— Не делай вид, что я открыл тебе секрет. Уверен, что я узнал об этом позже, чем ты сам. Но решать вопрос все-таки буду я.

Ничего не поделаешь — субординация!.. Отдел писем отпускает тебя, правда, при условии, что ты отдашь все свои долги.

— Какие долги? — испугался Юра.

— А Южноуральск? Ты делал заявку вот по этим письмам? — и он кинул на стол пачку писем.

— Так ведь я думал, что вы уже решили и я перехожу...

— Вот тут ты проявляешь непоследовательность. Сперва закончишь с отделом писем, а потом мы тебя переведем в международный.

— А как же поездка?— не удержался Юра.

— Все зависит от тебя. Закончишь Южноуральск и отправишься в свое Рио-де-Жанейро.

Поворот событий лишил Юру чувства юмора:

— Почему Рио-де-Жанейро? Я думал — Нью-Йорк...

— Э, брат, да ты, я вижу, забыл классику! Ну, все-таки, как же насчет Урала? Или совесть тебе ничего не подсказывает?

Юра помолчал. Потом сказал:

— Подсказывает.

— А что такое совесть?

— Основа деятельности журналиста, — серьезно сказал Юра.

Главный пододвинул Юре пачку писем и протянул руку:

— Так! Тогда бери письма.

Теперь вернемся в отдел писем. Сюда, в эти комнаты, стекаются всяческие жизненные неустройства. Как мы уже говорили, во всем этом, казалось бы, неодолимом ворохе писем нужно разобраться и разобраться хотя бы относительно верно. Поэтому сама работа формирует из сотрудников отдела, среди которых есть совсем еще молодые люди, психологов или даже криминалистов. Послушаем их разговор.

Девушка в очках. Третье письмо из Йошкар-Олы. Некая дама по имени Калинкина занялась самосечением.

Худая девушка в свитере. Почему дама?

Девушка в очках. Видно по оборотам и образу мыслей. Она пишет: внутри вакуум... (*читает*) учительница русского языка.

Заместитель заведующего. Учительница не дама.— Он выпрямляется и трет розовые глаза.

Девушка в очках смущена:

— Почему же она так пишет?

Заместитель заведующего. Человеку свойственно чувствовать и делиться мыслями. Можно почувствовать и вакуум.—Он трет глаза.— Понять бывает труднее... И все-таки пишет, надеется, что поймут. Так что не стоит над этим смеяться.

Девушка в очках обиделась:

— Я и не смеюсь! Просто удивительно...

Все молча читают.

— Просто удивительно,— повторяет она.

Пришел Юра. Обходит столы, заглядывает через плечи в письма.

Худая девушка. Ну что?

— Не переведут, пока не разделаюсь с Южноуральском. Придется ехать.

— На Урал?!

— А куда же еще?

Худая девушка. С ума сойти!

Заместитель заведующего. Это ты можешь меня благодарить. Это я настаиваю на Южноуральске.

— Нет, почему же? Дело интересное.

Заместитель заведующего. Тем более. Вот еще два письма на ту же тему. Одно подписанное, другое без подписи.

Юра берет письма, косясь на старика, на его серую седину, сутулые плечи. Потом начинает быстро просматривать письма.

— Дался им этот Кондаков!

Худая девушка. Кто, кто? — Она, видимо, очень влюблена в Юру.

— Да Кондаков, районный прокурор.

Худая девушка. На прокуроров всегда пишут.

— Поехать, конечно, можно,— размышляет Юра.— Отчего не поехать?— И он кладет всю пачку писем в портфель, лежащий на его столе.— Но хорош я буду, если наша уважаемая корреспондентка—обыкновеннейший маньяк на почве графомании...

Как мы уже говорили, у Юры была любовь. У нее было старинное русское имя Антонина, но среди подруг она числилась Ниной. Это была холодная, расчетливая девушка, достаточно привлекательная, чтобы Юра испытывал все мучения любви. Он подозревал Нину в неверности, но убедиться в этом не хотел — боялся. Теперь, в предвидении длительной заграничной поездки, он все-таки решил проверить Нину. По телефону он сказал, что уезжает в Южноуральск днем, а сам взял билет на ночной поезд. В девять часов вечера он стоял напротив дома Нины и наблюдал за заветными окнами на третьем этаже. По Юриным расчетам, Нина сейчас была дома. Мать ее работала кассиршей в ресторане и домой приходила после двенадцати ночи.

Юра топтался на тротуаре и чувствовал себя неловко.

Но вот Нина задернула шторы на окнах — и сердце его сжалось. Затем Юра увидел мужчину на противоположном тротуаре. Тот вглядывался в номера квартир над подъездом, потом вошел, хлопнув дверью.

Юре стало жарко... Он не знал, кто этот человек, и в этом подъезде было не меньше двадцати квартир, но интуиция подсказала ему все: он видел, как Нина открыла дверь, как тот, другой, вошел в прихожую и снял пальто, как Нина повисла у него на шее. Юра почувствовал неодолимую слабость и прислонился к стене.

Юру охватила ярость. Он перемахнул через улицу, взлетел на третий этаж и нажал кнопку звонка так, что побелел палец.

Нина открыла спокойно, неторопливо, как всегда. Увидев Юру, она не удивилась, только сказала:

— А я думала, ты уехал.

И уже впустив его в прихожую и увидев его потрясенное лицо, спросила:

— Что с тобой?

Одним взглядом Юра охватил вешалку, комнату и даже коридор и кухню.

— Где этот человек? — Он раскачивался перед Ниной на носках и, тяжело дыша, выискивал в ее глазах правду.

Нина странно улыбалась, глядя на Юру. Она понимала, что тот ревнует. Это льстило ей, но и сердило ее.

— Вот еще новости,— сказала она.— Какой еще человек? И что это за номера?— Глаза ее похолодели.

Юра схватил ее, стал целовать, потом поднял на руки, отнес в комнату и поставил перед зеркалом. Нина поправила прическу.

На диване лежало вязанье — Нина вязала нескончаемый шарф.

Юр а. Нина, я не могу так уехать. Давай поженимся!

Н и н а. Перестань!

Ю р а. Ну почему ты не хочешь?

Н и н а. А к чему?

Ю р а. Когда я уеду, я буду знать, что ты моя жена, и мне будет легче.

Н и н а. Почему это?

Ю р а. Потому что ты будешь меня ждать.

Н и н а. Вот еще!

Ю р а. Разве ты не способна ждать?

Н и н а. Как это?

Ю р а. Оставаться верной.

Н и н а. Как Пенелопа...

Она вздохнула, уселась на диванчик, взяла вязанье. Пальцы ее зашевелились. Юра сел рядом.

— Значит, ты меня не любишь...

Он обхватил ее за плечи и потянул к себе. Она вывернулась, привычно и ловко. Он опять потянул ее к себе, крепко схватив за руки.

— Перестань!

Юра вскочил и стал раскачиваться на носках, ероша волосы.

— Ничего не могу в тебе понять!

— Загадочная натура...

— Почему мы не можем пожениться? Как все люди. И начать жить, как все люди.

— Я тебе уже сто раз говорила, что это в мои планы не входит. Начинать нужно с чего-то.

— Что же я, по-твоему, абсолютный нуль?

— Нет, ты просто еще маленький.

Нина говорила, не отрывая глаз от вязанья. Пальцы ее шевелились, как аккуратные паучки.

— Ты же на три года моложе меня!

— Я — это другое дело.

— Почему?!

— Потому что я женщина.

— Какая же ты женщина? Ты просто девчонка, упрямая и вредная. И чёрт тебя побери...

— Не ругайся,— спокойно сказала Нина, шевеля паучками.

Юра опять рухнул на диванчик рядом с ней и схватил ее так быстро, что Нина не успела вывернуться. Юра целовал ее в затылок, в шею, кое-как добрался до губ. Нина удерживала его руки, хотя губ и не отрывала. А потом вдруг вывернулась и легко перевела дыхание:

— Ну ладно, достаточно...

— Что ты со мной делаешь?

— Ничего не делаю.— Она внимательно разглядывала себя в зеркальце.

Юра опять раскачивался перед ней, ероша волосы.

— Просто не знаю, и черт подери совсем!

Нина уже вязала.

— Не ругайся.— Пальцы ее шевелились.

Юра стоял молча. Потом встрепенулся:

— Ну, мне пора...

— Уже?

Нина впервые прямо взглянула на него, но взгляд ее ничего не выражал. У Юры опять всколыхнулась ревность:

— А тебе наплевать!

— Как это?— Она опять опустила глаза к вязанью и начала считать петли.

Некоторое время Юра молча следил за ее шевелящимися пальцами.

— Слушай,— тихо сказал он.— У меня нет ни одной твоей фотографии. Дай мне с собой, а?

— Нет ничего подходящего.— Нина продолжала считать петли.

Юра взял со стола фотографию в рамке:

— Дай вот эту...

Нина коротко взглянула:

— Бери.

Юра быстро вынул карточку из рамки и протянул Нине:

— Напиши что-нибудь.

— Еще недоставало!

— Ну что тебе, жалко? — просил Юра.

— Пустые сантименты. Вдруг она рассердилась:— Ну вот! Сбил все-таки! Теперь считай сначала.— И губы ее зашевелились вслед за пальцами.

Юра повернулся на каблуках и враскачку зашагал к двери. В дверях он остановился, чтобы еще раз взглянуть на Нину. Она считала петли.

— Я ухожу.

Нина досчитала свои петли и положила вязанье. Поднялась, отряхнулась, передернула плечами и пошла провожать Юру.

Уже закрывая за собой входную дверь, Юра сказал:

— Между прочим меня переводят в международный отдел...

— Ну и что же? — равнодушно сказала Нина.

— И через месяц я еду в Нью-Йорк.

Юра захлопнул за собой дверь и поэтому не видел, как необыкновенно изменилось лицо Нины, словно ее неожиданно толкнули в грудь.

— Брось трепаться,— сказала она. Но дверь уже захлопнулась.

Нина открыла дверь. Юра сбегал по второму маршу лестницы.

— Вечно треплется, балда,— сказала она и сердито захлопнула дверь.

На улице Юра стоял в тягостном раздумье: что за штука эта Нина и за что он ее любит? Если взглянуть объективно, она же просто глупа... Но что-то в ней есть, черт побери! И каждый вечер тянет неодолимо... Может быть, потому что она так недоступна? А может, она просто разыгрывает эту холодность и равнодушие? Тоже мне Матильда ля Моль! А в общем, все это необходимо проверить...

Приехав в Южноуральск, Юра прежде всего отправился в редакцию газеты, к ответственному секретарю товарищу Реутову. Это был парень примерно Юриного возраста, щуплый, невзрачный, с усталыми, не по возрасту внимательными глазами. Рядом с этим человеком Юра чувствовал себя необыкновенно солидно. Правда, у него хватило юмора, чтобы отметить собственную важность, но в течение первого их разговора Юре так и не удалось до конца побороть в себе это чувство превосходства.

Ответственного секретаря звали Александр Васильевич, но так его величала только секретарша. Все остальные сотрудники звали его Сашей.

— Так, значит, вас заинтересовали письма Аникиной? — спросил он, после того как Юра представился ему и они немного поговорили о Москве.

— Не только Аникиной.

Юра достал из портфеля пачку писем, отобрал анонимки и письма с разными почерками, подписанные неразборчиво, без обратного адреса.

— Это те же анонимки, — коротко взглянув на письма, сказал Саша.— Не указан ни адрес, ни место работы.

Он взял письма, повертел их в руках, посмотрел на Юру. На губах его появилась застенчивая улыбка.

— Я думаю, это все Аникина пишет.— Голос у Саши был глуховатый.

— Почему вы так думаете?

— Почерк какой-то придуманный и обороты встречаются общие. Может быть, не она сама, а кто-нибудь из родственников...

— Значит, вы считаете, что все это выдумки и все, что тут написано, не соответствует действительности?

Саша помолчал.

— Может быть, что-нибудь и соответствует. У людей не без всячинки. Ну и у нас тут, наверное, есть.

— Как это, наверное? Если есть, так надо разобраться. Первейший долг печати!

Саша быстро взглянул на Юру, и в его взгляде было что-то такое, отчего Юра покраснел и начал раскачиваться, ругая себя за эти признаки слабости, но не имея сил побороть их.

— Да, конечно, надо разобраться...— говорил Саша, поглядывая на Юру со своей странной полуулыбкой.— Надо, конечно...— И немного помолчав, добавил:— Мы ведь тоже этими письмами занимались. — Он достал из ящика стола пачку писем, обернутых бумагой, с надписью на ней: «Аникина В. В.».

Юр а. Это что же, все она понаписала?

С а ш а. Она. Но это еще не все.

Ю р а. И что же? Ничего не подтвердилось?

Саша пожал узкими плечами.

Вошла девушка. Она принесла полосу и остановилась у окна, снедаемая любопытством.

За окном ходили жирные голуби. На дворе сгружали с подводы бумагу. Юра взглянул через Сашино плечо. Это была четвертая полоса: городская и районная хроника, фельетон «Фрукты из Заполярья», заметки, объявления.

Саша взял карандаш и склонился, близоруко щурясь. Быстро сделал несколько поправок. Не разгибаясь, он повернулся к Юре. Сейчас он был похож на десятиклассника — даже руки в чернилах.

— Сдадим полосы и займемся вами капитально,— сказал Саша.

Он сделал два переноса.

— Фундаментально...— бормотал он.

Он покосился на девицу, стоявшую возле окна.

— Ты чего ждешь, Валя?

Девица взглянула на Юру, облизнула губы и потыкала пухлой рукой в прическу:

— Так полоса же!

Саша быстро разрисовывал полосу.

— Тащи вторую!

— Так, наверное, не готова еще...— Голос у девицы был низкий и медленный.

— Наверное!.. Тащи, тащи!

Девица опять потыкала рукой в прическу и удалилась, независимо вертя крутыми плечами.

— Эка, лень перекатная, — сказал Саша беззлобно. Вдруг он выпрямился:

— Вы же поди-ка не ели еще? Вот так хороши мы, хозяева! Загляните пока в буфет. Там ничего — сосиски бывают, винегрет всегда справный.

— Потом,— сказал Юра.— Подожду, не помру.

— Чего потом? Сейчас Валя вас отведет.

Саша склонился было опять над полосой, но снова обернулся к Юре:

— Постойте! Вы где остановились?

— Нигде.

И оба они рассмеялись.

— Хороши мы, хороши! — говорил Саша сквозь смех.— Не встретили, не поселили, не напоили, не накормили, не обули, не одели! Хороши мы, хороши!

Вдруг он стал серьезным:

— А вот где вас поселить? Это же легко сказать... В гостинице вы были?

— Туда, говорят, и ехать незачем,— ответил Юра.

— Совершенно незачем, — быстро согласился Саша. — Сплошь заселили, и никакая сила... Никак не выкуришь! Да и о чем, собственно, разговор? Восемнадцать комнат. А город вымахал — видали? Приезжающих совсем некуда селить. Драма...

И отчеркнул на полосе заметку «Доколе?»

— Как раз про гостиницу. Наверное, двадцатый раз в этом году пишем. И вот тут тоже.

Он подчеркнул второй заголовок «Не останавливаться на полпути».

— Некто товарищ Пистолетов пускает шипение в адрес городских властей. И он прав! — сказал Саша, вычитывая заметку Пистолетова.— Прав абсолютно и досконально...

— Так, может быть, и Аникина в чем-то права? — сказал Юра.

— Аникина?.. Все мы в чем-то правы.— Саша не отрывался от полосы.— Только это еще не решение вопроса.

Он поглядел на Юру опять с той же улыбкой, которая мешала Юре составить себе окончательное мнение о секретаре редакции.

— Быть в чем-то правым — дело еще не самое трудное. Куда труднее хорошо работать, как говорится, на своем участке... А вот об этом у товарища Пистолетова ничего не сказано. А тряхните его «Метбытремонт», поди такое посыплется!..

Саша добрался до объявлений. Что-то озадачило его:

— «Колонна»...— Он взглянул на Юру. — Разве есть такая пьеса?.. «Палата»! Колонна... Это же надо, такую ересь! Впрочем, нечто в духе минувшей эпохи. Еще поди-ка премию получил бы за такое название.

Юра тихонько смеялся. Секретарь нравился ему все больше и больше.

— Как в Москве с репертуаром?— спросил Саша.

— Пестровато,— уклончиво ответил Юра.

— Пестровато еще ничего. Хуже, когда ровновато.

И тут Сашу осенило — он даже ударил ладонью по столу:

— Поселю-ка я вас у Аникиной! Очень просто — поселю да и все. Ведь я у нее бывал тоже по этим письмам. Домик у нее в три комнаты и еще флигелек во дворе. Ну флигелек, правда, занят. А в доме она одну комнату сдает приезжим. Если сейчас не занята, считайте, что вам повезло. Домишко старый, но живет она чисто.

— Так, выходит, она домовладелица?

Юра произнес это очень многозначительно, как бы ставя Аникину на свое место.

— Домовладелица? Ну да.— Саша смотрел на Юру как-то уж совсем весело.— Моя мать тоже домовладелица. Тут таких домовладельцев, пожалуй, полгорода. Так что это не главный порок Аникиной... Нет, это идея! — сказал Саша, утверждаясь в своем намерении.— Если вам удастся у нее поселиться, сразу два зайца: и жилье и рабочая точка. Только нужно решить, как лучше поселиться — инкогнито или в открытую...

— Пожалуй, инкогнито лучше, — встрепенулся Юра.— А впрочем, чего это я буду прятаться? Я же приехал официально.—Юра сказал это не без важности.

И опять приметил улыбку Саши, и опять покраснел, и стал раскачиваться.

Вошла девица и положила на стол вторую полосу.

— Всем ты хороша, Валя,— сказал Саша.—Но главное — шустра!

— Последние телеграммы шли,— сказала Валя, облизывая губы и отводя глаза к окну.

— Это я еще проверю, кто медленнее шел — ты или телеграммы.

И Саша погрузился в полосу. Валя хмуро смотрела на его затылок:

— Так вы считаете, что я медленно хожу?

Саша уже разрисовывал полосу.

— Куда уж там!— бормотал он.—Ракета... Комета...— Вдруг он перебил себя.— Отведи-ка ты, Валя, товарища Алябьева в буфет и покажи свое гостеприимство.

— В буфет?— теперь уже не таясь, Валя внимательно оглядела Юру. Глаза ее приняли сурово-томное выражение.— Пойдемте! — сказала она наконец, поправляя свою роскошную прическу сразу обеими руками.

Когда Юра и Саша подошли к домику Аникиной, то увидели на двери большой амбарный замок.

— Вот так штука! — сказал Саша и потрогал замок.

Пока они размышляли, что предпринять дальше, послышалось пение. Это была ария с колокольчиками из «Лакме».

— Радио работает,— сказал Юра. — Значит, не совсем уехала.

— Нет, это Шура поет,— сказал Саша раздумчиво и кивнул на флигелек.— Зайдем к ней. Определим обстановку.

Они двинулись к флигельку по узкой тропке, протоптанной в бурьяне. Пение приближалось, и, когда они уже вступили на крыльцо, на пороге показалась и сама хозяйка флигелька. Открыв двери, она еще выпевала свою фиоритуру, необыкновенно точно и чисто. Она мыла пол и сейчас намеревалась выплеснуть грязную воду. Она была разгорячена работой — щеки ее пылали, волосы распались влажными прядями, юбка подоткнута, ноги босые, в руках ведро. Вот так встреча! Юра был поражен красотой девушки и смотрел на нее, не умея скрыть свой восторг. Саша некоторое время молча наблюдал за Юрой. По лицу его бежали тени. Потом он наладил улыбку и сказал:

— Здравствуй, тезка!

— Здравствуйте, Александр Васильевич,— сказала девушка и, желая выйти из неловкого положения, спросила без обиняков:— За чем пожаловали?

— Дело есть.

— Ко мне?

— И к тебе.

— А-а-а! Стало быть, к хозяйке... Я сейчас.

И уже не глядя на гостей, она быстро побежала за угол флигелька, плеснула водой, загремела ведром и вновь появилась, уже с опущенной юбкой, тыльной стороной поправляя волосы.

— Заходите,— сказала она из сеней.

Гости шагнули в прохладную полутьму. Сквозь голубиную прорезь луч падал на выскобленный добела пол. В глубине сеней колыхнулась занавеска — Шура выглянула оттуда, на миг попав в солнечный луч. Юра вздрогнул и остановился. Даже жарко стало...

— Проходите в горницу! — крикнула Шура.— Я сейчас.

И тень ее заметалась по занавеске.

Саша и Юра вошли в горницу.

Комната, разделенная пополам печкой, была невелика и чиста до щепетильности. Вытирая ноги о косматый половичок, они могли осмотреться. Убранство комнаты могло бы показаться вовсе провинциальным, если бы не было столь скупым. И зеркальце в простенке было с кривинкой, и бальзамины на подоконнике трепетали под ветром. Но марлевые занавески были так чисты, и этот белый с влажными щелями пол, и печка, белизной своей отдававшая в голубизну, и стол, накрытый новой, веселой клеенкой, — все говорило гостям: вот какая хозяйка у нас!

Саша присел на скамью перед столом и указал Юре на место рядом.

— В двух словах расскажу вам про нее. Зовут Шура, Александра Ивановна. Фамилия Окаемова. Настоящая-то фамилия у нее другая — не то Гаврилова, не то Горелова. А это фамилия отчима. Он их с матерью бросил, когда она еще совсем маленькая была. Мать от этого спилась, а когда умерла, Шуру взяли в детский дом. Там она и воспитывалась. Лет с пятнадцати на стройку пошла, а теперь на заводе формовщицей. Работает она здорово, в активистках числится. И вот даже в последний месяц руководит бригадой коммунистического труда.— Сказав это, Саша почему-то застенчиво взглянул на Юру. — В самом деле, — как бы оправдываясь, быстро заговорил он. — Работает образцово. Мы уже три раза ее фото давали.— Почувствовав на себе пристальный взгляд Юры, Саша еще больше смутился: — И все успевает!

— Она поет отлично,— сказал Юра, желая подбодрить Сашу.

— Да,—передохнул Саша,—поет недурно. Но у нас многие поют. Она еще вот что...

Но тут вошла Шура. Она успела переодеться и причесаться, и от этого какое-то очарование в ее облике исчезло, утерялось. Она стала старше, строже. Необыкновенно легким шагом она пересекла комнату, взяла из шкафчика чайник, налила в него воды, черпая ее из кадушки, потом закрыла кадушку чистым полотенцем, на ходу прихватила с печки сухую лучинку и уже от порога сказала:

— Чай будем пить.

— Не стоит,— сказал Саша неуверенно.— Мы ведь не надолго...

— Ничего, попьете. Порядок нарушать нельзя.

В голосе Шуры была спокойная уверенность хозяйки, с которой не поспоришь.

Гости молчали.

Во дворе, треща лучиной, Шура растапливала печурку. Она снова запела — теперь она пела какую-то простенькую песенку, слов которой нельзя было разобрать.

— Что же, совсем одна живет? — спросил Юра.

— Одна,— встрепенулся Саша.— Совсем одна.

— И не боится?

— А чего ей бояться?

— Ну, мало ли... Обидит кто-нибудь. Или так, болтовня пойдет.

Теперь Саша взглянул на Алябьева с особой пристальностью. Видимо, что-то новое открылось ему в москвиче.

— Да, болтовни хватает,— сказал он как-то нехотя.—Но ничего. К ней не пристанет... Она человек строгий, повода не дает.

— Сколько ей лет? — спросил Юра.

— Лет двадцать, я думаю...

— А замуж не хочет?

— Нет, не хочет,— опять-таки нехотя сказал Саша.— Нагляделась я, говорит, на это удовольствие.

— Наверное, еще не полюбила никого,— важно проговорил Юра.

— Наверное.— Саша повел плечами и взглянул на двор. — Вон Аникина идет...

В окно Юра увидел женщину лет пятидесяти, несколько сутулую, очень медленную в движениях. Она вела за руку мальчика лет десяти, в другой руке несла сумку, тяжелую, набитую доверху. У крыльца она остановилась перевести дух, стала искать ключ в кармане жакета, перекроенного из мужского пиджака.

Шура вошла в горницу, стала накрывать на стол.

— Хозяйка пришла,— сказала она, расставляя чашки.— Вы уж лучше не говорите ей, что ко мне заходили. Подорвете себе всю коммерцию.

— А что, не любит она вас? — полюбопытствовал Юра.

— Не любит, — смешливо согласилась Шура и спокойно добавила:— А что ей меня любить? Она и себя-то не любит. Ищет зла.

— Как это?— Юра разглядывал Шурино лицо, вдруг словно переменившееся.

— Зла ищет!— повторила Шура.—Везде и во всем. Другой заботы у нее нету! Вот Александр Васильевич знает.—И вдруг спросила Юру:— Простите, а вы не из Москвы?

— Из Москвы.

— Ясно. Как это я сразу не сообразила! Она чуть что: вот приедут из Москвы, тогда во всем разберутся.

Говоря это, Шура изобразила Аникину — сгорбилась и поджала губы.
— Значит, в самом деле приехали... Теперь будете разбираться.
— Как быть?— Юра не без важности развел руками: — Такое уж наше дело!
— Значит, с меня начали?
— Ну что вы,— сказал Юра без особой находчивости.
— А что? Все может быть — она и на меня пишет. Ко мне ведь девчата заходят, а за ними и кавалеры иной раз заглянут. Вот и Александр Васильевич раза два заходил — теперь отвечать!
Голос у Шуры звенел не то от смеха, не то от злости. Но увидев, что вовсе загнала своих гостей в угол, Шура сказала примирительно, обращаясь к Юре:
— Ну ничего! Вы человек подкованный, разберетесь, где правда, где кривда.— Она вскочила: — Самовар-то мой, кажись, уплыл!

Первое, что поразило Юру в облике Аникиной, — неподвижность. Все черты ее лица, тяжелые и опущенные, были будто из железа. Она молча пристально смотрела на вошедших. Мальчик тоже смотрел, жуя горбушку, посыпанную сахаром.
— Здравствуйте, Варвара Васильевна, — сказал Реутов и представил Юру:— Вот товарищ Алябьев приехал из Москвы по вашим письмам.
Словно несколько молний сразу перекрестило железное лицо Аникиной. У нее даже голова дернулась от сердечного толчка. Но воля взяла верх, лицо обрело прежнее выражение, только грудь тяжело вздымалась. Она кашлянула и сказала глухо и затрудненно:
— Очень приятно, заходите,— и подвинула стулья.
Гости сели.
— Пойди, Боря, займись делом,— сказала Аникина мальчику. Мальчик стал пятиться в другую комнату, все глядя на пришедших.— Не сыпь на пол,— добавила она, глядя на мальчика до тех пор, пока он не скрылся за дверью.
Тут она обернулась к гостям, и Юра почувствовал всю тяжесть ее взгляда.
— Слушаю вас,— Аникина стояла, опершись руками о стол.
— Я приехал,— заговорил Юра, невольно подымаясь под этим взглядом,— по вашим письмам. От газеты. Думаю пробыть здесь недели две. И так как нам с вами о многом придется поговорить, хотел просить вас помочь мне с жильем. Быть может, у вас найдется место...
Аникина молчала, все так же тяжело глядя на Юру. В тишине комнаты слышалось ее трудное дыхание.
— Это кто же вас надоумил,— заговорила она наконец,— не товарищ ли Реутов?
— Я, Варвара Васильевна,— как-то угодливо поторопился Саша,— я, кому же еще?
Аникина быстро переметнула взгляд с Юры на Реутова, как бы норовя поймать в Сашином взгляде спрятанную издевку. Но Саша был неуловим в своей тишайшей улыбке.
— У меня не гостиница,— проговорила Аникина жестко,— и не меблированные комнаты. Этим я не занимаюсь. А помогать приезжим в безвыходном положении приходилось. Если вы в таком положении, постараюсь что-нибудь сделать, но, как сами видите, удобств у меня нет. Попросту живем.
— Да что вы, Варвара Васильевна,— ощущая странную робость, заговорил Юра.

— Я ни на что не претендую. Мне бы только крышу.

— В гостинице мест нет, и неизвестно, будут ли,— сказал Саша.— Вы же знаете нашу гостиницу.

— Знаю,— веско сказала Аникина.— Знаю и писала об этом. Я не люблю показывать кукиш в кармане, как это свойственно некоторым.— Тут она опять сверкнула глазами в сторону Саши. — Ну что же, пойдемте покажу вам все, что могу предоставить в ваше распоряжение.— И она пошла впереди гостей, тяжело ступая по скрипучим половицам. Обошла печь и там, откинув ситцевую занавеску, открыла камору с узким топчаном и тремя сундуками, поставленными горкой.

— Вот, если устроит, пожалуйста. Позже, быть может, придумаем еще что-нибудь, а пока — вот.

— Совершенно отлично,— поспешил Юра с преувеличенной любезностью.

— Отличного тут ничего нет, но и другого пока предложить не могу.

Так Юра поселился у Аникиной. Теперь ему надо было начинать свою работу. Правда, он уже имел некоторый опыт в подобных обстоятельствах: прежде всего нужно было показать себя сочувствующим и понимающим Аникину до конца.

Но Аникина тоже не была проста. Она приглядывалась к Юре со свойственной ей подозрительностью, неохотно отвечала на его осторожные вопросы.

Первый их разговор произошел утром следующего дня, за чаем.

Помывшись и побрившись, Юра собрался было пойти куда-нибудь закусить — в кафе или в столовку. Но, поняв такое его намерение, Аникина позвала его пить чай, сказав при этом:

— Куда это вы собрались?

— Позавтракать, — сказал Юра.—А потом в газету.

— Как это у вас просто! — усмехнулась Аникина. — Это вам не Москва. Тут у нас ресторанов, знаете, не густо. Вот разве что на вокзале... Садитесь с нами. Разносолов не обещаю, а чаем напоить могу.

Юра присел к столу и, как ему показалось, очень хитроумно, исподволь приступил к расследованию:

— Стало быть, не повезло вам, Варвара Васильевна, с соседями...

Аникина кинула на Юру взгляд, в котором было очень много разнообразных оттенков: и снисходительная ирония, и свинцовое недоброжелательство, и застарелая тоска. Прежде чем ответить, она отхлебнула чаю, присасывая сахар. Холодной, сухой рукой провела по волосам мальчика, сидевшего по левую руку от нее, и сказала ему:

— Допивай и гулять.— Затем она обернулась к Юре: — Соседи как соседи, наговаривать на них я не собираюсь. Это не в моих правилах. Но и проходить мимо фактов не нахожу нужным... Если вы знакомились с моими письмами, то там все изложено соответственно фактам. Ваше дело — проверить.

Юра улыбнулся, чувствуя неловкость под тяжелым взглядом Аникиной.

— Но как же я могу проверить то, что уже произошло?

— То, что произошло, вы проверить, конечно, не можете. Ваше дело проверить то, что происходит сейчас.

— А что происходит сейчас?

Юра отодвинул чашку — чай как-то не шел ему в горло.

— Об этом я тоже писала, — сказала Аникина, стряхивая крошки со стола

в руку и ссыпая их в полоскательницу.— Видите ли, дело в том, как взглянуть на вещи. Если считать жульничество, круговую поруку, взятки, разврат, как бы сказать, нормальным положением, тогда, конечно, ничего не происходит. Все идет как по маслу! Как взглянуть... Для тех, кто расстался с принципами, все в порядке вещей. Так что все будет зависеть оттого, как вы сами пожелаете увидеть наше житье-бытье. С чем вы, так сказать, к нам-то приехали? Вы меня не знаете, но ведь и я вас не знаю...

Сказав это, Аникина посмотрела на Юру так пронзительно, что у него даже заныло под ложечкой — захотелось встать и выйти из комнаты. Но он продолжал сидеть, будто прикованный к стулу взглядом женщины. И только застывшая неловкая улыбка не сходила с его губ.

— И узнаю я вас по вашим делам — как вы себя здесь поведете, как вы сумеете разобраться во всем этом клубке безобразий...

Юра повел шеей, кашлянул и каким-то не своим голосом спросил:

— Но все же с чего это началось?

— С Адама и Евы,— сказала Аникина. Сказав это, она улыбнулась, обнажив крупные, нечистые зубы. — С Адама и Евы, с первородного греха. Но если вас интересует более конкретно — то с огорода на задах моей усадьбы. Подчеркиваю — моей усадьбы! Когда был жив Алексей Александрович... Это мой муж, к вашему сведению, человек, память о котором уважают еще поныне те, кто был с ним более или менее близко знаком. Так вот, когда был жив Алексей Александрович, то об этом и речи возникнуть не могло, так как он тоже представлял собою в некотором роде власть. И, боже мой, как лебезили перед ним все те, кто нынче всячески стремится показать мне, что времена переменились и что я — как малая мира сего — завишу от них и духом и плотью. Это предыстория, так сказать... А вы сидите и думаете сейчас: вот передо мной обыкновенная мелкая собственница, которая из-за пяти соток выморочной земли под бурьяном глотку готова перегрызть ближнему своему. Но, голубчик, будьте логичны! Если эта земля отнимается у меня в пользу моего соседа, то почему сосед мой не мелкий собственник, а я в своем стремлении восстановить свои права на этот клочок земли, где могу посадить несколько грядок моркови и брюквы, я плохой человек, подлежащий всяческому уничтожению?..

Юра тяжело вздохнул.

— Да, я читал, я помню всю эту историю... Надо разобраться, — сказал он сдержанно.

— Ах, вот как! — едко усмехнулась Аникина.—Это ваше заявление меня очень обнадеживает. Вы знаете, я уже слышала такое заявление и от районной милиции, и от коммунального отдела местного горкомхоза, и от исполкома горсовета... Как же! Это я все слышала. Слышала и от районного прокурора. Только огородец этот уже не мой и восстановить свои права я не могу никакими средствами... Ах, какое событие, думаете вы сейчас — я это вижу по вашим глазам. Ах, какое событие, что у гражданки Аникиной оттягали пять соток огорода! И такая переписка и столько народу вовлечено в этот скандальный случай, а все дело не стоит и выеденного яйца!.. Вот, видите ли, молодой человек, — простите, не знаю вашего имени и отчества...

— Юрий Николаевич, — сказал Алябьев, в упор рассматривая Аникину и начиная испытывать прилив холодной ненависти, которая, по-видимому, уже легко читалась в его глазах.

— Так вот-с, Юрий Николаевич, я бы не израсходовала на эту переписку клочка бумаги из тетради моего приемного сына, если бы за всей этой историей, столь ничтожной, на ваш взгляд человека просвещенного и, как я вижу, достаточно хорошо обеспеченного... Если бы за всей этой историей не скрывалась целая цепь гнуснейших, я настаиваю, гнуснейших явлений нашей действительности, с которыми я как сознательный член общества мириться не имею в виду...

Тут Аникина налила еще чашку и стала пить чай, глядя теперь мимо Юры на угол кровати, громко причмокивая и гулко глотая.

«Она глубоко несчастна»,— думал Юра. (Его не покидало странное ощущение, что мысли, теснящиеся в его голове, звучат и что Аникина слышит их.)

«Она глубоко несчастна, эта пожилая вдова, которая привыкла жить за мужем, за его широкой спиной. А теперь она одна и в ней бушует комплекс самозащиты. Она, как собака, которую каждый может пнуть, и поэтому она огрызается на всех».

Как видите, одолевая вздымающуюся ненависть, Юра страстно хотел выработать ту необходимую объективную позицию, с которой, как он думал, возможно дать правильную оценку всем обвинениям, выдвинутым Аникиной против окружающих ее людей. В результате он сказал:

— Ничего, Варвара Васильевна, в конце концов, все образуется. И справедливость восторжествует. Вот увидите!

— Вашими бы устами,— сказала Аникина,— вашими бы устами, Юрий Николаевич... Только замечу вам, что и это я уже тоже слышала — и от начальника милиции и от председателя горкомхоза, даже от самого прокурора.

Она встала и, тяжело ступая по скрипучим половицам, подошла к шкафчику, добыла оттуда полотенце и вернулась к столу мыть посуду.

Юра встал, поблагодарил за чай и вышел на улицу. Тут он вздохнул и расправил плечи, будто скинул со спины пятипудовый мешок. У него была свойственная некоторым привычка — высказывать свое окончательное суждение вслух. И он сказал не очень громко, но все же так, что ясно можно было расслышать:

— Экая преподлая баба!

Это была его первая инстинктивная реакция. Но тут же он устыдился такого поспешного суждения и добавил:

— А в общем, по-видимому, глубоко несчастный человек...

Когда Юра пришел в редакцию, Реутова там не было. На его месте сидела Валя, подпершись рукою и глядя в окно на редакционный двор, где, гулко рыча, разворачивался грузовик.

— Привет! — сказал Юра.

Валя вздрогнула, встала, поправляя свою прическу «котлом», которой она, видимо, придавала чрезвычайное значение, и сказала:

— Товарищ Реутов просил передать, чтобы вы его подождали. И чтобы я вас напоила чаем и развлекла.

— Молодец товарищ Реутов! — сказал Юра.— Проявил заботу о ближнем своем. Чай я уже пил, так что в буфет мы с вами не пойдем. Можете приступать сразу ко второму пункту программы. Докладывайте, Валя, что нового в мире! У моей хозяйки радио не работает, и я чувствую себя вне времени.

— Ничего особенного не случилось,— сказала Валя, не без кокетства облизывая губы.— В Тихом океане новый остров образовался, и из него вулкан бьет...

— Скажите, пожалуйста! — удивился Юра.— А вы говорите, ничего нового. А тут целый остров!

— Ну и что тут такого? — сказала Валя с младенческим простодушием.— В Москву кто-то приехал, только забыла кто. Не то абиссинский негус, не то премьер-министр какой-то, из Гвианы... Нет, из Гвинеи.

— В общем, из Гонолулу! — весело сказал Юра.— Молодец премьер! Это он хорошо сделал, что приехал.

Беседа была прервана появлением Реутова. Он заговорил сразу, с порога:

— Вот какая у меня идея... Здравствуйте! — Он сунул Юре руку.—Знаешь что, давай на «ты», — вдруг сказал он,— а то как-то канительно получается. Я бы сказал, несовременно.

— А мы, по-моему, уже вчера на «ты» перешли.

— Да? Ну, значит, я забыл.— Тут Реутов заметил Валю.— А ты что здесь делаешь?

Валя повела плечом:

— Так вы же сами сказали — напоить чаем и развлекать до вашего прихода.

— Разве я так сказал?

Валя даже не удостоила Сашу ответом, только еще раз дернула плечом и хмуро вышла из комнаты.

— Так какая же идея? Перейти на «ты»? — улыбаясь, спросил Юра, глядя на озабоченного Реутова.

— Эх, елки-палки! — сказал Саша, листая рукопись,—что же она мне принесла, несчастная голова? Где эта Валя?!

— Так ты же ее прогнал,— рассмеялся Юра.

— То с места не сдвинешь, то, смотри, вспорхнула, как птица.

Саша подошел к двери и крикнул куда-то вниз:

— Валя, вернись!.. Так вот какая у меня идея...

Саша стоял перед Юрой, закинув руки за голову, и было во всем его облике что-то такое мальчишеское, что Юре захотелось крепко обнять своего нового приятеля. Но он, разумеется, этого не сделал. А Саша продолжал:

— Если ты внимательно ознакомился с письмами Аникиной, то увидел, что схема всей этой истории подобна снежному кому. Она ухитрилась замарать буквально полгорода, если иметь в виду его руководящий состав.

Вошла Валя.

— Ну что опять? — спросила она. — То иди, то вернись...

— Не бубни, — строго сказал Саша,— а вот возьми рукопись, раскрой глаза пошире и посмотри, что ты мне принесла.

Валя, по-детски шевеля губами, прочитала заголовок и махнула своей пухлой рукой:

— Да ну! Вечно эта Клавка все перепутает!— Сказав это, она удалилась.

— Да, так вот я и говорю... всюду семейственность.

— А на самом деле есть? — спросил Юра, доверительно прищурившись.

— Но послушай, друг, это же маленький город! В конечном счете здесь все друг с другом знакомы и, может быть, черт его знает, состоят в немыслимо отдаленном родстве! Откуда я знаю? И что это объясняет?

— Ну ладно, давай дальше,— сказал Юра, видимо, придерживая какие-то свои возражения.

— Нет, погоди, — прервал Реутов.— Ты что, в самом деле считаешь, что это повод для разоблачений?

— Я еще ничего не считаю,— сказал Юра не без важности,— так как пока, кроме писем Аникиной, не имею никаких дополнительных материалов.

— Ох, брат,— сказал Саша,— можно тебе по-дружески? Не впадай ты в этот официальный тон. Так мы с тобой ничего в этом деле не разберем!

Юра несколько смутился от этой дружеской прямизны, но Саша сделал вид, что не заметил его смущения, и продолжал:

— Я ведь тоже едва-едва знаю этих людей. Ну, скажем, начальника милиции, председателя горкомхоза или председателя горисполкома... Впрочем, Василия Павловича я знаю довольно хорошо. Совсем не знаю прокурора. Но все-таки я убежден, что все это глубоко порядочные люди.

— Почему ты в этом убежден? — спросил Юра, чувствуя, что разговор вступает в решающую фазу.

— Ну, потому что никто из них никогда ни в чем подобном никем не был замечен и никем, кроме Аникиной, не обвинялся. Ты понимаешь, что от районной газеты ничего не спрячешь...

Сказав это, Саша очень внимательно посмотрел на Алябьева, надеясь увидеть в его глазах согласие.

Но Юра смотрел на вещи иначе. Быть может, в этом сказывался опыт работника столичной газеты, а быть может, таков был склад его характера, который сам он активно формировал, имея в виду суровую объективность как окончательную цель последовательной самообработки. Ему очень хотелось бы согласиться с Реутовым и в два-три дня положить конец этому делу. Но «главный», которого он боготворил как высший разум многосложной редакционной иерархии, завещал ему объективность и еще раз объективность в оценке любого факта. Ведь могло случиться и так...

— Погоди,— сказал Юра.— Ведь могло же случиться и так, что Аникина первая потянула за ниточку. И то, что кажется нам с тобой, — он нарочно сказал «нам с тобой», — чистым и безупречным, вдруг оборачивается совсем иной своей стороной. Разве так не бывает?

Реутов молчал. Его совсем юное лицо вдруг постарело на много лет — складки обозначились на лбу, углы губ поникли. Сейчас у него был облик очень уставшего человека. Он опустился на стул перед своим письменным столом:

— Да, конечно, бывает... но очень не хочется, чтобы так было. Уж очень легко запачкать человека, а отмываться потом приходится всю жизнь. А многим и не удается до самой смерти...

— Я понимаю,— сказал Юра раздумчиво.— Ты, что же, считаешь, мне хочется всю эту грязь ворошить? Если уж хочешь знать, мне эта поездка — как кость в горле. Да и вообще, я уже перешел в другой отдел...

— Куда?

— В международный, — сказал Юра как можно более небрежно.

— Ишь ты! — усмехнулся Реутов.

— Ну да,— сказал Юра.— Предстоит ехать с нашей делегацией на сессию ООН.

— Ишь ты!—повторил Реутов, с любопытством глядя на Юру.—Да ты шустрый, брат!

— А тут вся эта канитель! У нас, знаешь, порядок какой? Взялся за дело — доведи до конца.

Оба помолчали.

— Так все-таки какая же у тебя была идея? — спросил Юра.

— Идея-то...—задумчиво протянул Саша.— Да теперь уж не знаю, стоит ли об этом и говорить. Я думал, ты к нам надолго, а ты налетом...

— Почему налетом? Дней семь-восемь могу здесь провести.

— И за неделю хочешь все узнать? — усмехнулся Саша. — Не быстро ли? Вон у меня приятель женился четыре года назад, а вчера пришел и говорит: хочу разводиться. Мы, говорит, с ней совершенно разные люди. Четыре года потребовалось, чтобы разобраться. А казалось — любовь, поздравляли, все четыре года чай пить к ним ходили. Считалось — образцовая пара.

— Так что ж, по-твоему, мне здесь четыре года жить?

— А что?— рассмеялся Саша.—Неплохо бы! Поднакопил бы журналистского опыта на глубинке. Женили бы мы тебя... А идея такая! Была... Познакомить тебя поближе со всеми людьми, о которых пишет Аникина. А потом ты мог бы написать серию очерков под общим заголовком, скажем, «Два взгляда на человека». Я бы и сам написал, да текучка заела, и боюсь, способностей не хватит.

Саша сделал эту самооценку с такой искренностью, что Юра только немного погодя нашел слова для любезного возражения:

— Почему ты решил, что способностей не хватит? Откуда ты это можешь знать? Надо сначала попробовать.

Реутов смотрел на Юру с той спокойной задумчивостью, которая перемежалась у него с порывистостью, и сказал:

— В том-то и дело, что пробовал. Ничего не получается — слова, как мякина... Плоские, невесомые. Не дано! Не дано, брат.

И сказав это, он громко засмеялся, хотя глаза его хранили грустное и озабоченное выражение:

— В общем, тебе решать, как действовать. Сегодня суббота, все начальство поедет на рыбалку. Традиция, ничего не поделаешь.

— Да, — усмехнулся Юра.— Традиция в общесоюзном масштабе!

— Вот-вот! Аникина ведь про это тоже пишет. Не прошла, как говорится, мимо этого факта.

— Читал,— ответил Юра. — Читал об оргиях на острове. Какие-то местные артистки из самодеятельности в купальных костюмах пляшут, ублажая или услаждая — уже не помню как там...

— Услаждая, — мрачно сказал Реутов.— Я даже знаю, что это за артистки. Одна — дочка Василия Павловича, председателя горисполкома, а вторая — ее подруга Ксенька. Уж такое тихое, горестное создание! Всегда читает стихи на первое мая и седьмое ноября. Читает и сама плачет от наплыва чувств. Как-то ездили они всей семьей на остров, было дело — вот там и услаждали... Бред все это! И стыдно, что мы с тобой, два взрослых человека, имеющих определенные убеждения, вынуждены заниматься всей этой галиматьей! Но поскольку существует высказанная тобой теория по поводу ниточки — тяни, брат, тяни! Но для того чтобы тянуть, согласись, что нужно входить в обстоятельства дела поглубже. И будешь ты или не будешь писать очерки под заголовком «Два взгляда на человека», познако-

миться тебе с этими людьми обязательно нужно... А попросту идея моя заключается в том, чтобы отправиться нам с тобой завтра на рыбалку, побродить там от костра к костру, присмотреться к людям да поесть с ними уху. А уху у нас варят знатную! Ну и, в конце концов, порыбачить немного. В начальники я еще не вышел, а традицией уже заразился — так что снасть будет моя!

Реутов постучал Юре на рассвете. Выскочив из своей запечной конуры, Юра не сразу понял, что происходит, и некоторое время бессмысленно тыкался в полутьме кухни — обрушил ухваты, загремел опрокинутым ведром.

— Что?.. Где?.. Кто?! — послышался голос Аникиной. И столько в этом голосе было тоскливого ужаса, что Юра сам перепугался и тонким, детским голосом сказал:

— Это я, Варвара Васильевна, не беспокойтесь... Это я на рыбалку собираюсь. Может быть, там и заночую, так что вы меня не ждите.

— О господи, боже мой! — послышался вздох из-за закрытой двери. Потом бормотание. И опять все стихло.

Стараясь двигаться как можно бесшумнее, Юра вышел в сени, затем во двор. На сыром, росном дворе стоял Саша. Он смотрел в небо. На облаках уже играло солнце, а земля была еще сумеречна и холодна.

— Шик! — сказал Саша вместо приветствия. И, оглядев Юру, тихонько рассмеялся: — Что ж ты таким пижоном на рыбалку? Сапог-то у тебя нету?

— Откуда? — Юра пожал плечами.— Я же сюда не рыбачить ехал.

— Какой же ты, брат, газетчик? Едешь в дремучие края, будто на бал. Это ты не смекнул... Ну, что-нибудь придумаем.

Вдруг дверь во флигельке скрипнула, приотворилась. Оба повернулись на скрип с необыкновенной отзывчивостью. Они, конечно, ждали этого скрипа, но совсем уж не надеялись... Однако дверь отворилась, и появилось заспанное Шурочкино лицо, с припухшими глазами и губами, запекшимися от сна. Сейчас она была похожа на розового котенка, и друзья смотрели на нее с молчаливым умилением.

— А я думаю, кто это гудит во дворе в такой час... Куда это вы собрались?

— Рыбачить, — сказал Саша.— Айда с нами?

— А что, мне недолго! — сказала Шура и тихонько засмеялась.— Осторожнее приглашайте! А то возьму да соглашусь. Тогда что делать будете?

— Ну и что же? — с натянутой улыбкой проговорил Саша.— Согласишься и поедешь.

— А вот побоитесь! — все так же тихонько смеялась Шура. — Пороху не хватит...

— А что тут особенного? — удивился Юра.

— У нас теперь все особенное,— смешливо сощурилась девушка,— все под одним богом ходим! — И она кивнула на хмурый дом, где досыпала свои невеселые сны Аникина.— У нас теперь каждое лыко в строку. Того и гляди — опишет... А что,— сказала Шура, пошире приоткрыв дверь, — может, оно и к лучшему? Другой раз кто бы и согрешил, а тут оглянется, одумается — ан, и не согрешит! Одним грехом меньше. У кого своей совести нет, преполезное дело...

— Эк, куда хватила! — сказал Саша, усмехаясь. — Целую философию вывела.

—А я не шучу,— Шура протирала маленькими кулачками заспанные глаза.

— Так вот, — с необыкновенной решительностью сказал Реутов,— чем философствовать, собирайся лучше, и дело с концом. Тоже великая грешница нашлась!

— Храбро приглашаете, — сказала Шура спокойно и серьезно.— Потому и храбро, что знаете — не поеду. Мне на работу. Это вы люди свободные — литераторы, а я человек занятой. Вот после четырех часов, пожалуйста...

Она зевнула и зябко передернула плечами.

— Как на работу? А воскресенье?

— А горячий цех? — в тон Юре сказала девушка.

— Ну да, у них цех не останавливают,— подтвердил Саша.— Как смена выпадет.

— Ну а если что нарыбачите, несите, уху сварим, — сказала Шура.

— Нарыбачим непременно!— поспешно отозвался Юра, принимая приглашение.— Так что ждите!

На том они и расстались.

Город Южноуральск окружают озера. Озера эти знамениты по всему Южному Уралу своей обширностью и красотой.

Когда, соскочив с попутного грузовика, они выбрались на каменную косу, то там, несмотря на ранний час, было уже много рыбаков. Некоторые возились у лодок и, негромко переговариваясь, отчерпывали набежавшую воду; другие уже рыбачили в камышах, неподалеку от берега, с той молчаливой сосредоточенностью, которая отличает настоящего рыбака от дачника.

Сашу здесь знали — во всяком случае он здоровался с каждым, кто попадался на пути, и все отвечали ему. Так они добрались до лодки, очень утлой и ненадежной на вид. И пока Саша возился у замка, Юра приглядывался к лодке с опасливым недоверием. Уловив этот его взгляд, Саша сказал, стаскивая лодку на воду:

— Не боись, судно первоклассное! Только видимости не имеет.

Он подал Юре двухлопастное весло, ловко оттолкнул лодку от берега, вспрыгнул на корму и стал разбираться со снастью.

— Подгребай потихоньку,— сказал он Юре.

Юра начал неумело грести — вода стекала за рукава, лилась на брюки.

— Очень уж нескладная лопатка! — сказал Юра досадливо.

— Это руки нескладные! Ничего — опыт приходит с практикой. Стой. Не греби больше. Попробуем здесь...

Они встали в редких камышах. Солнце поднялось над дальним гористым берегом, и озеро осветилось во всей своей широте.

— Что скажешь? — кивнул Саша на водный простор.

— Сила! — ответил Юра.

— Да, брат, это тебе не Клязьма! — сказал Саша, разматывая леску.

— Ну ладно, не впадай в местный патриотизм, — сказал Юра.— Под Москвой тоже кое-что есть. Московское море, например...

— Искусственная лужа,— сказал Саша, надевая червяка на крючок. — А это сама мать-природа сработала. И, как видишь, неглупо получилось. Ты чувствуешь устойчивость берегов? Гранит! Оттого и народ здесь особый — серьезный, небалованный... Тут старичок есть один, вон в том поселке живет,— Саша кивнул на поблескивающие вдалеке железные крыши.— Мы его называем Каменный Дед. Ходит в Ильменский заповедник, камешки собирает, шлифует домашним способом и в артель сдает. Этим и кормится. Ну и рыбачит еще. Счет годам потерял — может быть, ему сто лет, может, и больше. Имеет свою теорию долголетия: ест лук и мед. Мудр

необыкновенно, хотя и горазд приврать... От природы совершенно неотделим. Я его тебе обязательно покажу. Он тоже своеобразное звено в нашем деле, так сказать, критерий здравого смысла...

Слушая, Юра следил за поплавком. Но поплавок не шевелился — клева не было.

— Да ты, Реутов, пантеист!

— Возможно,— сказал Саша.—Как-то не думал над этим. А ты урбанист?

— Да, я город люблю, — сказал Юра, — со всей его сутолокой и неизбежными пороками. Урбанист не урбанист...

— А просто дачник! — определил Саша, хитро взглянув на Юру.

— Это как?

— А так: берешь от природы, ничего ей не возвращая.

Юра задумался:

— А как ей возвращать? Она же равнодушная... Еще Пушкин сказал: ее дело — красою вечною сиять, а наше, как известно,— брать от нее.

— Все это так, конечно,— сказал Саша,— только с этим убеждением много от природы не возьмешь, она тоже хитрая, природа, и открывается только на любовь самозабвенную.

Этот разговор, казалось бы, совершенно отвлеченный, погрузил Юру в глубокую задумчивость. Оба приятеля молчали до тех пор, пока Саша не вытащил первого окунька. Но окунек был маленький, и Саша молча швырнул его обратно в воду. На другой удочке тоже дернулся поплавок. Он подсек и опять вытащил маленького окунька. Выбрасывая его вслед за первым, Саша сказал деловито:

— Надо менять место. Не там встали. Малек идет...

— Уж очень вода чистая,— сказал Юра.

— Да, — согласился Саша,— дно видать метров на тридцать, а то и более.

Теперь дернуло у Юры. Но он не сумел подсечь, и окунишка только нос показал из воды — сорвался и ушел.

— Ничего, — сказал Саша примирительно.— Встанем около гольца, там должна крупнее пойти...

В полдень они подогнали свою лодку к острову, где уже дымились костры. На дне лодки, в насочившейся воде, плавало брюхом кверху несколько окунишек, подъязок и три ерша.

К ним подошел пожилой мужчина. Он был одет в старые кожаные брюки, высокие сапоги. Его крупный торс охватывал изрядно поношенный свитер. Человек был похож на героя охотничьих рассказов. Это был председатель горсовета Василий Павлович Пустовойтов, о котором накануне говорил Саша в связи с письмами Аникиной. Подойдя, он молча сунул Саше широкую, темную руку и заглянул в лодку. Саша представил Юру. И Юра, следя за этим человеком с необыкновенно спокойными и проницательными глазами, вдруг почувствовал мучительную неловкость, так как вынужден был всем ходом предшествующих событий думать о нем подозрительно и дурно. И, вспомнив Аникину, он опять пробормотал про себя:

— Экая подлая баба!

Между тем Пустовойтов заглянул в лодку и сказал по-рыбацки негромко:

— Негусто, брат! Ты чего же конфузишься перед гостем?

— Да черт его знает,— сказал Саша, вытаскивая лодку на берег.— Пробовали и повдоль берега и на гольце... Нуль клеву! Малек идет какой-то...

Рядом в берег ткнулась носом еще одна лодка. В ней было трое молодых ребят. У этих в прутяном садке билась крупная рыба. Все стали здороваться.

— Вот это,— сказал Пустовойтов, — уже туда-сюда!

— А что,— поинтересовались ребята,— или недобор?

Саша смущенно отводил глаза, а Юра стоял в стороне и с интересом наблюдал всю эту картину. Старший из вновь прибывших, долговязый рыжий парень с желтыми, как у кошки, глазами, взглянув на скудную Сашину добычу, вернулся к своей лодке, взял садок и вытряхнул рыбу в Сашину лодку:

— Вот так им веселее будет.

Саша принял этот дар молча, как нечто само собой разумеющееся. А рыжий, добывая из своей лодки большой артельный казан, подал его Саше:

— Начинайте помаленьку, а мы постоим еще часок в камышах. И уже сталкивая лодку в воду, спросил: — Лук, перец есть?

— Насчет рыбы жидковато, а так все есть,— ответил Саша.

— Давай, давай, разводи! А рыбы мы еще добавим!

С тем они и уехали.

Теперь все принялись чистить рыбу. Артель складывалась молча, без лишних разговоров, и каждый вносил что-нибудь в предстоящий совместный обед, и это было прекрасно...

К вечеру набежали тучи, и озеро нахмурилось. По серому его простору пошли барашки, ветер зашумел в соснах, раздувая и раскидывая пламя костра. Видимо, за прошедшие часы все уже тесно перезнакомились и переговорили о многом. Уха была давно съедена, и казан стоял опрокинутый вверх дном. Тут же, неподалеку от костра, две женщины — одна пожилая, другая совсем еще молоденькая девушка— домывали у берега посуду. А мужчины продолжали негромкую беседу.

— Ну вот,— говорил Юра. — Вот тебе твоя природа! Чем мы ей не угодили, что она так взъелась ни с того ни с сего? Допустим, я дачник, она меня не жалует, но ты же к ней — всей душой!

— А что ж ты хочешь? — прищурился Саша.— Райских кущей? Сам бы первый помер со скуки. Удовольствие жизни требует перемен, борений и одолений.

— Чего, чего требует? — спросил Пустовойтов.

— Борений и одолений, — сказал Юра. — И перемен.

Пустовойтов расхохотался:

— Ах, вот как! А ты часом не хватил лишнего?

— Чего уж там лишнего,— улыбнулся Саша.— Всего по глотку и досталось.

— Ты у Анны Ивановны спроси, в чем счастье жизни, — и Пустовойтов кивнул в сторону женщин,— она тебе скажет...— И он крикнул: — Анна Ивановна, в чем счастье? Скажи-ка нам, в чем счастье?

— В спокойствии, — сразу же послышался ответ. Анна Ивановна сказала это так уверенно и готовно, будто давно принимала участие в разговоре.

Пустовойтов поднял палец:

— Вот! Это говорит женщина от мудрости своей, от своего, так сказать, естества.

— Это в ней усталость говорит,— сказал Саша серьезно.— Годы...

— Ладно, спросим Верку, — предложил Пустовойтов. И опять зычно крикнул:— Верка, в чем счастье, что ты скажешь?

— В любви, — ответила Верка, перетирая ложки.

— В любви,— говорил Пустовойтов.— Вот вам иная точка зрения. Устраивает тебя?

— Пожалуй,— сказал Саша,— это ближе к истине. Только в любви какое же спокойствие? Вот и выходит по-моему — в борении, одолении и переменах.

— Так, так,— задумчиво усмехнулся Пустовойтов.— Стало быть, молодость мудрее зрелости. Так, что ли?

— Я этого не говорил,— очень серьезно сказал Саша.— И тут дело не в возрасте, а в характере. Но спокойствие, по-моему, не может быть счастьем, потому что оно начало застоя и распада.

— Вон как ты подвел,— раздумчиво проговорил Пустовойтов.— Спокойствие можно и иначе понимать. Как уверенность, например, чистоту мыслей, силу убежденности — где же тут распад? И затем, это сказала женщина. А женщина самой природой призвана удерживать наше строптивое племя от самоизбиения... От века мужичье уничтожало друг друга, а женщина возрождала поколения... Мы смеемся над ними, грубостью и безрассудством своим портим их, восстаем против их здравого смысла, а они хотят мира или спокойствия, что в конечном счете одно и то же.

Юра почувствовал на себе короткий Сашин взгляд и невольно ответил ему взглядом. Саша не удержался и сказал:

— Хорошо бы, если так! Да только не все женщины ищут мира. Тоже разные бывают.

— Ну, разумеется,— согласился Пустовойтов.— Нет правила без исключений. Но разве в этом дело? Дело в сути.

Тут все оглянулись на новый голос, который донесся с озера. Там, в маленьком челноке, в рост стоял коренастый старик, размашисто подгребая коротким веслом и ловко удерживая лодку на волне. Ветер кидал его легкие седые волосы. В наступившем сумраке он мог бы показаться фигурой химерической, если бы не смеялся во весь рот, выкрикивая что-то весьма житейское. Ветер скидывал слова, и доносились только веселые ругательства:

— От, язвить его в душу!.. От, черна не́мочь!..

Он спрыгнул в воду, с попутной волной выбросил свой челн на берег и, прихватив мешок, сразу же, без промедления направился к костру. Подойдя к компании, он взял мешок за углы и вывалил на край расстеленного полога свой улов. Рыба была крупная, еще живая. Тут были щуки, лини, красноглазые язи, отблескивающие серебром.

— От, язви его! — говорил старик, отряхая воду с просторных шаровар, заправленных в сапоги, с брезентовой куртки и показывая в широкой улыбке крепкие зубы. — От, язвить его, намаялся! Откуда что налетело... Пошел в Рузаеву Курью — бьет в бок, опрокидывает буквально! Гляжу — на вот, кто-то на острову костры палит... Здравствуйте-ка! — И он стал здороваться со всеми за руку.

Очевидно, все, кроме Юры, хорошо знали старика. И Юра по быстрому Сашиному взгляду понял, что это и есть долговечный Каменный Дед.

— Опоздал к ухе, опоздал, Иван Дмитриевич! — говорил Пустовойтов, освобождая ему место рядом с собой.

— Ничего! — сказал дед.— Новую наварим.

— А мы тут спорим, в чем счастье...

— Счастье-то? — сказал дед, удобно усаживаясь на пологе.— Счастье в жизни... В жизни,— повторил дед.— В жизни, в жизни счастье. А как же... В ей... все в ей.

Домой Юра вернулся только наутро. Ночь, проведенная у костра, оставила следы на всем его облике: одежда изрядно поизмялась, волосы встали ершом. Но за плечами у него болтался мешок, в котором можно было угадать обещанную рыбу. Все было бы ничего, но, как и при первом его появлении на этом дворе, он увидел на дверях дома замок.

Юра покосился на флигелек.

У Шурочки был выходной. Из открытого окна слышался ее неунывающий голос. Она старательно выпевала какую-то хитроумную фиоритуру, не допевая до конца, а все снова и снова возвращаясь к началу.

Вздохнув, Юра пошел к окошку. Подойдя, он скинул мешок на завалинку, как мог привел в порядок одежду и волосы и охрипшим от бессонья голосом позвал Шуру. Она тотчас же появилась, прибранная, с книжкой в руках.

— Привет,— сказал Юра и без всяких околичностей протянул ей мешок с рыбой.

Шура взяла, хозяйственно заглянула внутрь:

— Ишь ты! Смотри-ка! И в самом деле... Ну что ж, значит, уха будет.

А Юра, взяв с подоконника книжку, перелистывал ее не без интереса. Это оказался учебник английского языка — самоучитель.

— Ду ю спик инглиш? — спросил Юра.

— Ес, ай ду э литтл, — сказала Шура.

— Тогда побеседуем, — обрадовался Юра, усаживаясь на завалинке.

— Побеседуем, да не шибко, — сказала Шурочка.— Годика через два, пожалуй, побеседуем.

— А что, трудно идет?

— Трудно,— сказала Шурочка.— Кляузный язык. Все как-то шиворот-навыворот.

— Это поначалу,— сказал Юра важно. — Язык первоклассный. Надо только войти во вкус.

Шура, видимо, колебалась — позвать его в горницу или не звать. Колебание это было отчетливо написано на ее лице.

— По-настоящему надо бы вас чаем напоить,— сказала она наконец.

— Это идея неплохая! — согласился Юра, находя свой обычный в таких случаях тон.

— Неплохая-то неплохая, — сказала Шурочка, — только сейчас девчата придут, заниматься будем.

— Экий вы, как я погляжу, занятой человек, — сказал Юра, в упор разглядывая Шурино лицо: светлые глаза, милые губы, весело приподнятые к уголкам. Шура была в нерешимости, и от этого лицо ее стало еще милее.

— Ну ладно,— сказала она, коротко вздохнув.— Пока соберутся, то да се. Напою вас чаем.

И Юра, всем существом своим испытывая необыкновенное волнение, переступил порог Шуриной комнаты.

Наконец он был с ней один на один, и казалось, тут ему и развернуться вовсю, но, впустив его в свой дом, Шура мгновенно установила между ним и собою необходимое расстояние. Все неуловимо изменилось в ней, словно похолодало. Не без чопорности она указала на место около стола.

— Вот, садитесь здесь, пожалуйста,— сказала она, поджимая губы.— А я немного похлопочу по хозяйству. Вы уж извините меня, пожалуйста.

— Пожалуйста, пожалуйста,— сказал Юра.— Может быть, чем-нибудь помочь?

— Нет, ничего не надо помогать.

И Шурочка с обычной для нее проворной ловкостью принялась готовить чай. Едва она вышла во двор и присела у своей печурки, как послышались девичьи голоса — сначала громко, потом тихо. Девицы о чем-то перешептывались, засмеялись, опять пошептались и опять засмеялись. Сидя у стола, Юра улыбнулся, угадывая ход разговора. Потом голоса послышались ближе. Видимо, посоветовавшись, девушки решили войти в дом.

Шура осталась во дворе, а они вошли одна за другой. Их было трое. Две покрупнее, а одна совсем маленькая и толстенькая. Все были с книжками.

Вошли, поздоровались и сели на лавку. Некоторое время и Юра и девушки молча рассматривали друг друга, делая это как можно незаметнее. Испытывая несвойственную ему неловкость, Юра то и дело менял позу, стараясь принять как можно более независимый вид. Надо было начать разговор, но Юра никак не мог придумать, с чего бы начать. Но вот он кашлянул и сказал:

— Вы извините меня, что я в таком виде. Прямо с рыбалки...

— А что? Вид обыкновенный, — сказала девушка с черными, гладко зачесанными волосами и родинками на крупном, резко очерченном лице.

— Пришел домой, а на дверях замок,— рассказывал Юра.— Вот, зашел к Шурочке. Она, добрая душа, решила меня чаем напоить. Но предупредила, что вы заниматься будете — так что я только чайку попью да и сразу уберусь.

— Ничего, не тревожьтесь,— сказала маленькая.— Нам не к спеху... Стало быть, вы у Аникиной остановились?

— У Аникиной, — подтвердил Юра.

— Что ж, вы другого места не нашли?

— Да уж так получилось!

— Незавидное ваше положение, — сказала девушка, сидевшая посередине, с лицом, совершенно лишенным красок. Все у нее было светлое — и волосы, и глаза, и брови, и ресницы. Только веснушки выделялись на маленьком носу и округлых щеках.

— Да я почти и дома не бываю, — сказал Юра, как бы извиняясь за то, что он остановился у Аникиной.

— Вы, что же, артист? — снова спросила маленькая.

— Почему вы так решили? — удивился Юра.— Разве я похож на артиста?

— Нет, я к тому, что в прошлый раз у Аникиной артисты остановились.

— Товарищ из газеты, — сказала черноволосая. — Приехал к нам порядок наводить.

— Ах, вот... Да, верно, Шурка говорила! Я забыла,— обрадовалась маленькая, даже привскочив с места. — Это же надо! Смотрите!

— А ты чего обрадовалась?— усмехнулась старшая.— Тебе-то какая прибыль от этого?

— Нет, просто интересно. Это надо же — из Москвы приехали к Аникиной!— И она посмотрела на Юру с искренним сожалением.

Юра почувствовал крайнюю неловкость от этого ее простодушного сочувствия. Хотел было как-нибудь шутливо отговориться, но тут вошла Шурочка, и с ее появлением все сразу стало на место.

— Ну как? Познакомились? — спросила она.

— А долго ли? — своим низким, густым голосом сказала старшая.

— Познакомиться не познакомились, а поговорили,— сказала маленькая.

— Ну, я вас познакомлю... Это товарищ Алябьев Юрий Николаевич. Правильно я говорю?

— Правильно, — подтвердил Юра.

— А это Клавдия, — она показала на старшую.— А рядом с ней — Надя. А это Светка, Светлана то есть.

— Теперь все ясно,— сказал Юра. — Теперь уж я не собьюсь.

— Садитесь, девушки, к столу. Сейчас чай будем пить.

— Вот хорошо! — сказала маленькая, первой усаживаясь к столу.— А то у меня что-то в горле пересохло. Вот спасибо вам, товарищ Алябьев,— без вас нам бы чая не дождаться! У нас хозяйка строгая: пока свое не отработаем, чаем не напоит. А сейчас авансом получили!

— Вы, что же, все из одной бригады? — спросил Юра, теперь уже не таясь и с удовольствием разглядывая девушек.

— Конечно, из одной,— сказала Клавдия.

— Так,— сказал Юра, принимая от Шурочки стакан чаю.— Так... Значит, создали коммунистическую бригаду.

— Что значит — создали? — важно проговорила белесая Надя.— Нас официально утвердили. А создать — это каждый может.

— Ну и чем же ваша бригада отличается от других? — спросил Юра.

— Это вы что, для газеты материал собираете? — покосилась на него Клавдия.

— Ну а если бы? — сказал Юра, принимаясь за свой чай.

— Если для газеты, то надо отвечать с оглядкой, а то, пожалуй, понапишете, а нам отвечать.

— Ага! Как в тот раз! — подскочила маленькая Светлана.—Понаписали невесть чего — что было, что не было, а над нами потом целый месяц смеялись.

— Нет, я про вас писать не буду,— успокоил их Юра.— Разве только если сами попросите... Ну так в чем же ваши коммунистические принципы?

— Бригада коммунистического труда, — сказала Клавдия. — Этим все сказано. Принципы ясные: работать получше, скандалить поменьше, баловаться поаккуратнее.

Все засмеялись.

— Читать,— сказала Надя.— Учиться.

— Вы, что же, все английским языком занимаетесь?

— Конечно.

— Это вас Шурочка подбила? — И Юра взглянул на хозяйку.

Она поставила чашку перед Светланой и села на свое место.

— Вы что же думаете, на меня такая блажь нашла — ни с того ни с него за английский? И без того дел хватает. По программе надо. Мы все в заочный поступаем.

— Вон что! — Юра невольно переменил тон. Заметив на себе его уважительный взгляд, девушки стали чинно пить чай.

Светка наладилась было налить чай в блюдце, но, взглянув на подруг, передумала и стала пить из чашки, оттопырив палец и обжигая губы.

— И сколько же вы будете заниматься?

Шурочка быстро взглянула на ходики:

— Сейчас десять. До двенадцати часов.

— А потом что? — спросил Юра.

— Мало ли что,— сказала Клавдия. — Дома дела найдутся по хозяйству. Мне вот сегодня обед приготовить нужно, к матери в больницу сбегать, потом на огороде управиться. А в шесть часов репетиция.

— Какая репетиция? — поинтересовался Юра.

— Как «какая»? Репетиция в театре.

— Еще как-то — в театре! — взвилась Светка.— Сказала бы в клубе. А то в театре.

— Ну хотя бы и в клубе — какая разница? — сказала Надя.— Факт тот, что репетиция.

— Что же вы ставите? — допытывался Юра.

— Концерт готовим.

— Вы, что же, будете петь или танцевать?

— И петь будем и танцевать. Вот Александра, знаете, как у нас поет!

— Это я знаю, — сказал Юра. — Это я уже знаю. Поет она презнатно.

— Она и танцевать может не хуже, — сказала Светлана, глядя на Шуру преданными глазами.

— Ну ладно! Хватит про меня говорить, — сказала Шура.— Наговорите невесть чего.

— А мне можно прийти к вам на репетицию? — спросил Юра, отодвигая стакан.

Девушки не ответили и молча посмотрели на Шурочку.

— Еще чаю? — спросила Шура вместо ответа.

— Спасибо, хватит.— Юра встал.— Благодарю за угощение. Так как же, можно мне прийти на репетицию?

— Ну что же, заходите, — сказала Шура неохотно.

— Я где-нибудь сяду в уголке, вы меня и не увидете. И писать ничего не буду, честное слово!

— Почему же, можете и написать,— сказала Шура. — Если это нужно для дела. Ничего тут такого нет.

— О нас уже два раза писали в газете! — не выдержала и похвасталась Светка.— Товарищ Реутов.— И проскандировала: — «С необыкновенной легкостью и изяществом исполнила арию кумы Александра Окаемова».

— Ну ладно, замолчи! — сказала Шура.— Кума! Разболталась не в меру. — И обе обернулись к Юре.— Ничего особенного не ждите. Самодеятельность как самодеятельность. Публика у нас свойская, без претензий — как ни споем, как ни спляшем, все хлопают.

— Особенно Алексей Сергеевич, да? — опять подскочила Светка. — Сядет в первом ряду, нога на ногу, и давай хлопать! Все ладони отобьет!

— Почему это именно Алексей Сергеевич? — повела плечом Клавдия.

— Ну да! Или Костька... Тот в дверях всегда встанет, косяк подопрет — и вот нахлопывает! Уж все уйдут, одни ребятишки останутся, а этот стоит.

— Ну хватит тебе, — сказала Шура совсем уж сердито. — Что это тебя понесло сегодня?

— А я что? Я говорю, как есть.

— Это она перед вами сегодня хвост распустила, — сказала Шура Алябьеву.— То сидит тихая, слова не добьешься, а сегодня — возьми-ка ее!

Юра стал прощаться.

—Так я зайду за вами? — сказал он, держа Шурочку за руку.

—Нет уж, не заходите, пожалуйста,— сказала Шурочка строго.— Вы что же это сегодня на репетицию собрались? Сегодня не надо.

— Юра почувствовал укол в сердце.

Шурочка покосилась на девчат и отняла руку:

— Я вам скажу, когда прийти. Вот немножко споемся, а сегодня будут кто во что горазд, да и вам выспаться надо. А то начнете на репетиции клевать носом, еще со стула свалитесь... Вон хозяйка ваша пришла, отпирает свой амбар.

Юра выглянул в окно. Аникина открывала замок на двери. И опять у ее ног стояла плотно набитая сумка.

— Действительно, пришла, — сказал Юра.—А что у нее в сумке, как вы думаете?

— Как что? — сказала Шурочка, усмехаясь.— Все хозяйство. Жалобы, заявления, все полное собрание сочинений!

— Ой, неужели все с собой таскает? — подскочила Светлана.

— Да откуда я знаю, — засмеялась Шурочка, — что у нее там. Может, хлеб, а может, камни. В людей кидать. Одним словом, какая-то тяжесть!

Когда Юра вышел из комнаты в сени, Шурочка нагнала его и сунула ему мешок:

— А рыбу возьмите и отдайте хозяйке. Она вам не хуже меня сварит.

И Юра понял: все, что он стремился наладить в своих отношениях с Шурочкой, рассеялось, как дым. Она сказала это так холодно и отчужденно, как будто и знакомства-то никакого не было — зашел случайный человек в дом и ушел...

Он все не брал мешок и пытливо смотрел на Шурочку. Она не поднимала глаза.

— Берите, берите! — сказала она совсем строго.— Мне сегодня некогда, а рыба, она только свежая хороша.

Юра взял мешок и, почувствовав необыкновенную усталость и какое-то равнодушие, кивнул Шурочке на прощание и пошел к дому.

А Шурочка с преувеличенной оживленностью во всех движениях повернулась и пошла к себе, так и не взглянув на Юру.

Юра встретил Аникину в сенях. Она вышла из маленькой кладовки и, кивнув ему, пронзительно взглянула на мешок.

— Вот рыба,— сказал Юра, хмуро глядя на хозяйку, — можно уху сварить или еще там что-нибудь к обеду.

Аникина молча взяла мешок, заглянула внутрь, поджала губы:

— Где это вы такой мелочи натаскали? — и брезгливо порылась в мешке. — Кошкины радости...

— Уж какая есть,— сказал Юра, отбрасывая околичности.

Аникина кинула мешок на лавку и загадочно улыбнулась:

— А что ж вам ваша знакомая не взялась варить или очень занята?

— Да,— сказал Юра,— занята. Занимается с девушками.

Аникина хрипловато рассмеялась:

— Чем же это она с ними занимается?

— Английским языком,— сказал Юра, входя в дом.

Аникина, не торопясь, вошла за ним, прикрыла дверь.

— Английским? Так, так, так... Какие нежности при нашей бедности!— сказала

она затем. — Всё пыль в глаза пускают. Неплохо бы русским овладеть, а тут, видите ли, с ходу за английский хватаются.

— Она по-русски говорит хорошо, — сказал Юра, тяжело опустившись на свою койку и стягивая набухшие болотные сапоги.

— Ну да, это в том смысле, что языком трепать может.

Аникина сняла со стенки таз, высыпала в него рыбу.

Юра вытянулся на койке, закинул руки за голову, закрыл глаза. Сон сразу одолел его, но он, с трудом размыкая губы, все же спросил:

— А что вы с ней не поделили?

— Как? — скрипуче отозвалась Аникина.

— Я говорю, что вы с ней не поделили, с Окаемовой. С Шурой.

— Вот уж мне с ней делить нечего! — сказала Аникина важно и плеснула из ведра в таз. — Чего мне с ней делить? Уж не кавалеров же ее.

Сон отлетел. Юра открыл глаза.

— А что, уж будто так много кавалеров?

— Более чем достаточно,— сказала Аникина.

— В конце концов, это ее дело, — сказал Юра холодно.

— Ну, знаете, как взглянуть, — сказала Аникина.— Конечно, она девица, так сказать, свободная — и буквально и фигурально, но если хочешь жить по законам свободы совести, так зачем же лицемерить? Правда, все это шито белыми нитками. Игра, рассчитанная на простаков...

— Вроде меня, — сказал Юра.

Аникина ответила не сразу. Она взяла терку и стала чистить рыбу.

— Я этого не сказала,— наконец проговорила она.

— Да, да, — сказал Юра, опять чувствуя, как сон наваливается на него.— Это сказал я, но вы подумали.

...Тотчас же Юра увидел Аникину во сне. Она стояла и чистила рыбу. Взгляд ее был ожесточен, и она орудовала теркой с железной силой. Но во сне получалось так, что обдирала она не рыбью чешую, а Юрину руку, которую крепко держала. А Юра с удивлением и ужасом видел это и никак не мог вырвать свою руку...

— Ну ладно, хватит! — сказал он громко. Рванулся и сел на кровати.— Какие-то кошмары пошли, — пробормотал он.

— Что вы? — жеманно спросила Аникина, треща чешуей.

— Ничего,— сказал Юра, одолевая мучительную сонливость, достал из портфеля блокнот, перо и написал:

«*17-го.* С 14 до 16 исполком. Пустовойтов.

Вечер — ?

18-го. С 10 до 13 милиция. С 14.30 до 16 — райфо. Анощенко.

Вечер — ?

19-го. С 10 до 13 редакция, прокуратура. В свободное время поговорить с соседом слева».

Подумал и добавил:

«И справа».

Тут Юра отбросил блокнот:

— Э, брат,— сказал он. — Крутишь!

— Что вы? — послышался опять голос Аникиной.

— Ничего.

— Я думала, вы со мной, — сказала Аникина.

— Нет, это я во сне.

— Ну, тогда извините.

— Пожалуйста...

Не выпуская блокнот из рук, Юра опять растянулся на койке. Глаза закрылись сами собой.

...И сейчас же он увидел Шурочку. Она приближалась к нему, поскрипывая половицами и в такт отрицательно покачивая головой, будто что-то порицая или запрещая. Лицо ее все время менялось: то грустно вытягивалось, то становилось круглым, как у котенка. Юра стал ловить Шурочку, протягивая руки ей навстречу, но она ускользала...

Аникина громко, словно назло, загремела тазом. Сон прервался. Когда Юра снова закрыл глаза, рассчитывая увидеть Шурочку, то увидел только круги, разводы, потом волны...

— Захворал я, что ли? — сказал, а может быть, подумал он.

И тяжелый сон без сновидений окончательно одолел его.

Через неделю, 23 августа, Юра сидел у Реутова и просматривал свежий номер местной газеты, разделанный многоопытной Сашиной рукой в лучшем стиле боевых столичных газет. Тут все было с переносами, с хитроумными подверстками, с удалыми шапками, многообещающими врезами и яростными заголовками.

Реутов рассеянным глазом хозяина скользил по страницам, как бы еще раз убеждаясь в том, что номер «на уровне». Но при этом он косил глазом на Юру, желая уловить в выражении его лица те или иные оттенки отношения к номеру.

— Сила! — сказал Юра, откладывая газету.— Как сказал бы наш главный, материал подан емко и впечатляюще. В лучших традициях, так сказать.

В дверях показалась Валя, очень торжественная, с двумя свежими номерами, но, увидев в руках у Реутова и Алябьева газеты, остановилась на пороге.

— Ничего, ничего, заходи,— сказал Реутов милостиво.—Во всяком случае, мы ценим твой душевный порыв.

Когда Валя переступила порог, Реутов неумолимо продолжал:

— А почему бы ты думал, Валя проявила такую заботу о нас, скромных тружениках? Потому что сегодня она поместила вот здесь, на четвертой полосе, свою первую корреспонденцию. Вот — В. Королькова. Это она.

— Ну ладно, Александр Васильевич,— сказала Валя, подбирая на своих полных губах неудержимую улыбку.

— А ты, наверное, и не заметил?— сказал Саша, обращаясь к Алябьеву.— А между тем здесь В. Королькова сообщает о том, что огородная кампания в разгаре, для чего она выезжала в пригородные совхозы, причем с явной ориентацией на плодоягодные. Согласись, Валя, что ты плодоягодные отразила как-то красочнее, чем, например, бобовые. Вот давай посчитаем: про бобовые у тебя две с половиной строки, а про плодоягодные? Двенадцать строк. И какие слова! Пускай товарищ Алябьев скажет — прочитает и скажет...

— Хватит вам,— сказала Валя, хмурясь.— Знала бы, не зашла сюда.

— А чему я тебя учил?— сказал Реутов, внимательно и в общем доброжелательно глядя на Валю.— От шутки защищаться шуткой. Я тебе шутку, а ты — бу-бубу...

Совсем тебе не к лицу губы распускать. А заметка твоя просто отличная. Как, товарищ Алябьев?

— Очень хорошо и ясно написана,— сказал Юра, нарочно сохраняя самый серьезный тон.

Валя по-детски передохнула, не удержалась, потыкала руками прическу и удалилась как можно более независимо.

Отложив номер, Юра добыл из портфеля блокнот и раздумчиво сказал Реутову:

— Подсчитал я сегодня свои, так сказать, доходы. Прямо скажем, немного. Недельный план выполнен, какие-то самые общие представления накопились, если, правда, исключить прокурора Кондакова, с которым я никаких контактов так и не наладил. Уж очень он «разъездной» человек, персона почти недосягаемая. Но несомненно наиболее отчетливое впечатление сложилось у меня от самой В. В. Аникиной.

Говоря это, Юра орудовал карандашом, вычеркивал в блокноте последнюю запись на 23 августа, где числилось — «сосед слева» и «еще раз Кондаков». Он вычеркнул «сосед слева», поставил жирный вопрос после фамилии прокурора и подвел черту.

Реутов смотрел на Юру с пристальным вниманием. По всему видно было, что между ними за эти дни установилась та степень серьезной дружбы, которая разрешала полную откровенность в обмене мыслями.

— Видишь ли,— продолжал Юра,— если руководствоваться, так сказать, велениями сердца, то я бы, отбросив всякие сомнения, определил Аникину, как преподлую склочницу — и на этом можно было бы успокоиться.

— Но ниточка!— усмехнулся Реутов.

— Вот именно, ниточка,— подхватил Юра.— Дело в том, что по поводу Кондакова есть еще три письма, которые никакого отношения к Аникиной иметь не могут. Я положил себе еще три дня — по одному дню на каждое письмо, после чего, так как сроки мои истекают, надо будет закругляться и двигать восвояси.

— Грустно!— сказал Саша.

— Что грустно?

— Грустно, что уедешь. Как-то я к тебе привык за эти дни.

Помолчали.

— Ты что сегодня вечером делаешь?— спросил Реутов.

Вопрос застал Юру врасплох, он даже вздрогнул и ответил не сразу:

— Получил приглашение от Шурочки на генеральную репетицию.

— А-а!— как-то бледно отозвался Реутов.— Надо будет послать кого-нибудь из редакции.

— А сам не пойдешь?— спросил Юра, с трудом скрывая облегчение. Видимо, на этот вечер он возлагал очень большие надежды.

— Нет, не могу,— сказал Реутов все также отчужденно.

При всей незначительности этого диалога, расстояние между ними как бы вдвое увеличилось.

— А то пойдем,— тянул Юра.

— Да нет, не могу,— опять сказал Реутов, глядя в окно. — Обещал сегодня к своим зайти. Родственники приехали, неудобно. Хотел тебя позвать... Ну, коли занят, что поделаешь. В другой раз.

Помолчав, он добавил:

— Сходи, погляди на наших артистов. Авось не разочаруешься.

И, обнаруживая силу характера, Саша одолел свою отчужденность и совсем по-свойски, ласково улыбнулся Юре.

Под вечер Юра будто невзначай вышел из дома за ворота и присел на лавочке с блокнотом в руках. Прямо по дороге, поросшей совсем деревенской мелкой гусиной травкой, бегали ребятишки, играли в палочку-выручалочку. Редкие в этот час прохожие здоровались с Юрой. Юра отвечал любезно, но не отрываясь от блокнота.

Между тем, если заглянуть в блокнот поближе, то ничего путного он там не написал. Несколько фраз, лишенных смысла, два профиля и большая буква «О», которую он, правда, вскоре же зачеркнул.

Но вот скрипнула калитка и показалась Шурочка, одетая не без изящества. Увидев Юру, она остановилась и всплеснула руками:

— Это, что же, вы меня ждете?— спросила она с тем натуральным простодушием, которое составляло суть ее характера и которое ей так часто приходилось прятать.

— Да вот, жду,— тоже простодушно ответил Юра и встал.

— А я забыла совсем!— сказала Шурочка, нанося этим признанием ощутимую рану Юриному сердцу.— А вы, значит, запомнили...

— Как же не запомнить?— силился улыбнуться Юра, хотя волнение этой давно ожидаемой встречи напрочь сковало его.

Шурочка огляделась по сторонам. Что-то жалкое, робкое отразилось во всем ее облике. Заметным усилием она одолела в себе эту жалкость и робость и сказала нарочно громко и даже вызывающе:

— Ну пойдемте! Только я вас вот что попрошу: рядом со мной вы сейчас не идите. Я вперед пойду, а вы потом. Или по другой стороне, как уж лучше посчитаете. Только не рядом.

Юра, хмурясь, вглядывался в Шурочкино лицо, мысленно оценивая все его изменения, и, принимая вызывающий тон, сказал:

— Охота вам со всей этой ерундой считаться! Ведь говорится в народе, что «на всякий роток не накинешь платок».

— Так, так,— сказала Шурочка,— только на эту поговорку десять других найдется. Так что уж давайте лучше не будем гусей дразнить.

С тем она и пошла вперед, все уторапливая и уторапливая шаг. А Юра поплелся сзади, соблюдая дистанцию.

Заводской клуб был большой и хороший, с просторной сценой и двумя ярусами. Занавес был открыт, сцена неярко освещена. В зале темно и пусто.

Шагнув из коридора в эту прохладную темноту, Юра нащупал кресло неподалеку от входа, сел и огляделся. Когда он шел сюда, то рассчитывал увидеть ту непринужденную, болтливую и бестолковую обстановку девичьей спевки, которую мог себе представить по своему школьному опыту, когда он тоже выступал на праздничных вечерах с декламацией стихов Маяковского. Но здесь все было необыкновенно чинно.

На сцене задник изображал «Березовую рощу» Куинджи, в первом ряду сидели несколько мужчин и женщин и негромко переговаривались. Занавес закрылся, и в зале стало совсем темно. Потом свет ударил откуда-то сбоку. Это

открылась дверь, и в зал необыкновенно мужественной и решительной походкой вошла крупная женщина. Проходя мимо Юры, она задержалась и, приглядываясь к нему, спросила:

— А вы откуда, товарищ?

— Это товарищ Алябьев, из Москвы,— послышался откуда-то сзади знакомый Юре голос.

Он обернулся и рассмотрел Валю, которая притаилась двумя рядами позади.

— А-а!— сказала женщина неопределенно. И, присев рядом с Юрой, спросила его:— Писать о нас будете?

— Не знаю,— сказал Юра.— Я ведь здесь совсем по другому делу. Просто пришел посмотреть, послушать...

— Пожалуйста, пожалуйста,— сказала женщина, видимо, огорченная тем, что Юра совсем по другому делу.

Она поднялась и, широко шагая в темноте, приблизилась к сцене. Еще на ходу она трижды ударила в ладоши и громко сказала:

— Начинаем! Занавес!

Занавес раскрылся. На сцену дали свет, и все пошло, как положено на концертах.

Вышел ведущий в черном пиджаке, в белой рубахе, при черном галстуке. Он встал в надлежащую позу у рампы и прочитал вступительные стихи, видимо, специально написанные для концерта кем-то из местных поэтов. В стихах упоминались трудовые успехи завода, и между прочим автор очень лестно отзывался о девичьих бригадах коммунистического труда и даже, в частности, об Александре Окаемовой. Читал ведущий усердно и отчетливо. Но женщина остановила его и поправила две последние строки, требуя еще более возвышенного тона. Парень покашлял в кулак, прочищая горло, и прочитал последние две строки еще раз.

— Ну, допустим,— сказала женщина.— Пошли дальше!

Следующим номером было пение. Это легко было понять уже в тот момент, когда на сцену вышла маленькая старушка и, стуча тяжелыми каблуками, прошла к фортепьяно, откинула крышку, уселась, разминая пальцы и оглядываясь по сторонам. А затем на сцену вышла Шура.

Она была в том же платье, в котором Юра видел ее недавно на улице, но подгримированная. В свете рампы она выглядела такой прелестной и новой, что Юра весь подался вперед и дыхание у него перехватило.

Шурочка запела арию Лакме, уже знакомую Юре, но опять-таки с той новой, взволнованной артистичностью, которую Юра даже не мог в ней предполагать.

Когда Шурочка исполнила фиоритуру и перешла ко второму куплету, женщина захлопала в ладоши. Шурочка остановилась на полуслове, на неоконченном звуке, и лицо ее, совсем по-детски огорченное, даже под гримом побледнело, увяло, а руки опустились, как крылья. И вся она поникла, стала словно меньше ростом.

— Что, Ангелина Антоновна?— спросила она еле слышно.

— Ничего, ничего!— сказала женщина.— Не пугайся, Окаемова. Экая ты у меня трепетная лань! Хорошо поешь. Только не утомляй связки. Ну а если на бис?

Шура встрепенулась.

— На бис «Соловья» можно или, например, «Метелицу».

— Ну ладно. Ступай, быстренько переодевайся,— сказала женщина.

И Шурочка убежала со сцены, а за ней застучала каблуками маленькая старушка. Занавес задернулся.

— Вот так никогда не даст допеть!— прошептала Валя.— Что за манера? Во всем свою власть показывает...

— Ну почему?— обернулся к ней Юра.— Она правильно делает. Заботится о концерте. Это же репетиция...

— Все равно, я напишу, что Окаемова пела замечательно.

— Да, можете писать,— сказал Юра важно.— Перебора не будет. Можете даже написать — первоклассно.

— Как, как?— потянулась к нему Валя.

— Первоклассно.

— Ой, верно, хорошо! Напишу: первоклассно. А то у меня, действительно, с эпитетами бедновато,— самокритично добавила она. И стала что-то царапать в своем блокноте в полной темноте.

— Долго, долго, долго ждем!— сказала женщина, ударяя в ладоши.

— Ничего, Ангелина Антоновна,— сказал ведущий,— у меня здесь реприз будет.

— Какой реприз?— строго спросила Ангелина Антоновна.— Текст ты сдал?

— Я еще не написал, но напишу. Да можно и не писать! У меня два анекдота заготовлены, подходящие к случаю. Я ребятам рассказывал, они смеялись.

— Нет, дорогой, ты все-таки напиши,— сказала Ангелина Антоновна сурово.— Кто его знает, что это за анекдоты и над чем твои ребята смеялись. Это мы еще посмотрим... Ну, допустим, тут будет реприза, но все равно не успеваем.

— Надо Окаемову перенести во второе отделение,— сказал ведущий.— Она не успевает переодеваться. Каждый раз задерживается.

— Хорошо, перенесем,— согласилась женщина и стала перешептываться со своими соседями.

Но вот занавес снова распахнулся и ведущий важно объявил:

— Объединенный танцевальный ансамбль третьего, шестого и одиннадцатого бис-цехов исполнит кубинский танец «Пачанга».

Старушка была уже на своем месте. Подобно наседке, высматривающей коршуна, она вертела своей седой головой от кулисы к кулисе, затем кивнула и одновременно ударила по клавишам, заиграв вступительные аккорды.

И тотчас из-за кулис ответно зазвенели гитары и на сцену вышли шесть парней. С отличной согласованностью исполняя «Пачангу», они стали пристукивать каблуками, вызывая, выманивая на сцену черноокиx красавиц.

Юра не без труда узнал среди них и строгую Клавдию, и альбиноску Надю, и маленькую Светку. Теперь все они превратились в брюнеток и для достижения надлежащего сходства с жгучими креолками не пожалели коричневой и черной краски для смуглого оттенка кожи, черноты бровей и ресниц.

Поначалу они еще только ходили подбоченясь, в то время как из другой кулисы появилось еще шестеро парней и не менее десятка молодых красавиц различной статности, но одинаковой бойкости.

Но вот на самом громком и многозначительном аккорде на сцену выбежала Шурочка. Одетая в красную до пола юбку, в белую кофту и красное с золотом болеро, она выглядела ослепительно. Юра откинулся в своем кресле и закусил губу. Валя проворно заскрипела пером, видимо, описывая Шурочкин туалет. Но всю меру

душевного потрясения Юра испытал в тот момент, когда Шурочка вступила в танец. В полном самозабвении он даже пробормотал себе под нос:

— Ну и черт подери... Вот так штука!..

А когда танец оборвался на безудержном винтовом верчении, когда все, что было надето на Шурочке, словно бы взвихрилось под ураганным ветром, Юра вскочил и изо всей силы захлопал в ладоши.

Все, кто сидели в первом ряду, обернулись к нему не без изумления. Но он не только не смутился, но словно бы назло всему свету крикнул:

— Молодцы! Браво!

Но это был еще не конец танца, а только первое его колено. А дальше «Пачанга», опять набирая свою ритмическую настойчивость, все усиливала и убыстряла темп, приведя его к той быстроте и даже отчаянности, которая казалась невозможной ни для рук, ни для ног, ни для головы, ни для сердца.

Тут танец захватил всех.

Первым, отбивая такт, стал прихлопывать Юра, а за ним все те, кто сидели в первом ряду, и наконец, отложив свой блокнот, с азартом захлопала своими полными подушками-руками Валя.

Когда танец закончился и занавес задернули, Юра, едва переводя дыхание, будто он танцевал тоже, поднялся и вышел в коридор. Потребность видеть Шурочку и высказать ей свой восторг была настолько велика, что он прошагал к двери, ведущей за кулисы, и с размаху дернул ее. Но дверь, разумеется, была заперта, и Юре осталось только бормотать:

— Ну и черт подери совсем! Вот так это да!

Потом один за другим сменялись номера. Как это всегда бывает в самодеятельности, концерт был необыкновенно щедрым. Еще раз пела Шурочка. Потом она же танцевала «Русскую». И тут в пару ей вышел такой красивый парень, что у Юры защемило сердце. Шурочка в восторге своего артистического вдохновения бессовестно кокетничала с ним в танце. А парень, обхватывая ее за талию, перекидывал через руку — да попросту говоря, обнимал без всякого зазрения совести.

Юра знал, конечно, что театральные объятия, по сути, ничего не выражают, являются неизбежными атрибутами профессии, но все же сердце его сжималось мучительно. И он решил, что парень этот обязательно тот самый Костька, который, по словам Светланы, всегда хлопает Шурочке, подпирая косяки у дверей.

И когда репетиция закончилась, Юра бросился к артистическому выходу, больше всего боясь пропустить Шурочку, раздираемый сомнениями и томлениями до самой крайней степени.

Стоя неподалеку от артистического выхода, совсем не авантажного на вид, где среди крапивы и бурьяна лежали обломки старых декораций, он ходил по узкой тропочке, повторяя сам себе:

— Ну вот, только этого не хватало... Как мальчишка, ей-богу!.. Нет, ну в самом деле... Смешно! Вот, черт подери совсем!.. Нет, ну только этого не хватало...

Между тем артисты выходили один за другим. Девчата перекликались, замечая Юру, перешептывались, в то время как он отворачивался и смотрел в звездное небо. Некоторые возвращались, будто что-то забыв, а войдя в подъезд, шептались с подругами и хохотали и опять выбегали. И все это было совершенно неприлично и черт знает что.

— ...И черт знает что!— бормотал Юра, раскачиваясь на носках, корча презрительные гримасы и бессмысленно шевеля пальцами.

Но вот что-то произошло, потому что девицы все сразу притихли и как-то разбежались. Это вышла Шурочка. Позади нее шли два парня.

— Только этого не хватало!— сказал Юра и втянул голову в плечи.

Податься было совершенно некуда. Так он и стоял, как столб. Единственная надежда была на то, что, выйдя из света в темноту, Шурочка сразу не сможет его разглядеть.

Но она, конечно, увидела его сейчас же, хотя и не подала виду.

— Ну ладно, пока!— сказала она, прощаясь с ребятами.

Но тот, что повыше, тот самый, который танцевал с ней «Русскую», все держал ее за руку, не отпускал и что-то негромко бубнил, а Шурочка только повторяла:

— Ну ладно, ладно, слышала... Хватит! Сказала, не пойду, значит, не пойду.

Она вырвала руку, быстро сбежала с крылечка на тропинку и, проходя мимо Юры, не оборачиваясь к нему, сказала совсем тихо:

— А вот это совершенно лишнее...

Вот и все, что Юра услышал от нее в ответ на все свои томления и восторги.

И опять он пошел позади нее, раскачиваясь и проклиная все на свете. И нагнал ее уже около самого дома. Одолевая совершенно несвойственную ему робость, он у самой калитки схватил ее за руку.

— Ну что?— обернулась к нему Шурочка.— Что случилось?

— Да уж случилось, брат!— сказал Юра.

Шурочка не вырвала руку и не проявила никакого, возможного в этом случае кокетства, а, помолчав, сказала как-то раздумчиво и устало:

— Ну и что же делать будем?

— Не знаю,— сказал Юра, глядя в землю.— Плохо дело, брат...

— Ничего, пройдет,— сказала Шурочка.— Не печалься.

Крепко пожала ему руку, открыла калитку и вошла во двор. Но Юра плелся за ней, не отступая ни на шаг. Когда она ступила на крылечко своего флигелька, он опять схватил ее за руку. И опять Шурочка не нашла в себе силы отнять руку. А он все жал ее пальцы, овладел и другой ее рукой, прижал ее руки к груди и безмолвно мял их, то прижимая к губам, то прикладывая к пылающей щеке. Он не спешил поцеловать девушку, хотя угадывал, что она не отвернется и не будет отталкивать его...

Шурочка не стерла грим с лица, может быть, нарочно. И сейчас в темноте лицо ее казалось Юре необыкновенно прекрасным.

У Аникиной скрипнула дверь. Шурочка отпрянула, прижалась к стенке. Хозяйка погремела в сенях ведром, закрыла дверь, и опять стало тихо.

— Ну что ты?— спросил Юра.— Что ты?

Шурочка не отвечала. Но теперь уже уперлась руками в его грудь, отталкивая его. От этого ее сопротивления у Юры родилась новая ярость страсти, и он потянулся к ее губам. Она качала головой, и он опять склонился к ее рукам и стал целовать их.

— Понравилось?— спросила Шурочка так тихо, что он едва расслышал.

— Молчи, молчи,— быстро проговорил Юра.

И вдруг решительно схватил ее за плечи, притянул к себе и поцеловал.

— Вот беда...— сказала Шурочка, оторвавшись от его губ.— Вот беда-то какая... Ну к чему мне все это? Ладно, хватит!— оттолкнула она Юру, когда он снова потянулся к ней.

В это время дверь в доме опять скрипнула и послышались тяжелые шаги Аникиной.

— Дождались...— сказала Шура едва слышно.

— Перестань!— тихо сказал Алябьев,— как тебе не стыдно? Неужели ты всерьез можешь...

— Тише,— прошептала Шурочка, прячась за Юру и не дыша.

Шаркая ногами, Аникина шла вдоль своего дома туда, где было развешано на веревке белье. Потом не спеша сняла его и, держа перед собою в охапке, белея простынями и наволочками в душной мгле, потихоньку направилась обратно.

— Все,— сказала Шура,— я пошла. До завтра...

Но Юра не мог отпустить ее. Сейчас это было выше его сил, и она грубым усилием вырвала свои руки, быстро открыла дверь, вошла в сени.

Юре бы уйти... Но он опять не смог сделать этого. И когда Шурочка закрывала дверь, нарочно поставил ногу между дверью и косяком и потянул дверь изо всей силы на себя. И вошел вслед за Шурочкой в сени.

Дверь закрылась.

Аникина стояла на крыльце и внимательно, со странной улыбкой смотрела на всю эту сцену. Потом она вздохнула и, чугунно шагая по ступеням, вошла в свой дом.

— Зачем, зачем, зачем?— говорила Шурочка, упершись кулаками в Юрину грудь.— Зачем ты сделал это? Ведь я пропала теперь...

— Перестань!— низким, осипшим голосом говорил Юра, склонившись к ее уху.— Ты же взрослый человек... Ведь ты же человек! Ты хозяйка своей судьбы... Что тебе эта взбесившаяся мещанка, эта сука? Живи, как живется... Ты же человек!

— Легко судишь,— говорила Шурочка, отворачивая лицо.— В том-то и дело, что человек... Да и зачем мне все это?— вдруг сказала она с необыкновенной болью и гневом.— Что ты хочешь от меня? Что ты от меня хочешь?!

Она вырвалась, отодвинулась от Юры на шаг, пряча руки за спину.

— Что ты хочешь от меня?— повторила она.

Юра молчал, тяжко дыша, не находя слов. Он знал, чего хотел, и Шурочка знала, но объяснить это словами было невозможно. Это объясняли руки, губы, а слова только портили все...

Но Шурочка хотела слов.

— Зачем тебе это?— сказала она голосом окрепшим и ясным.— Приехал на три дня, побаловался, подобрал, что плохо лежит, да и был таков. Так, что ли?

— Зачем ты так говоришь?— сказал Юра, понимая, что она говорит сущую правду.—Зачем ты так говоришь?

— А что же мне говорить?— голос ее дрогнул, горло перехватили слезы.

Необыкновенная нежность охватила Юру. Он искал ее руки, плечи и не находил в темноте. Она отстранялась испуганно и гневно. На какой-то миг он коснулся ее щеки и почувствовал, что она мокрая от слез.

Юра тоже отступил на шаг, стараясь овладеть мыслями, и медленно проговорил:

— Ну хорошо. Если уж ты считаешь, что теперь все кончено и эта чертова баба ославит тебя, — так все равно это уже случилось.

— Что случилось?— переспросила Шура.— Ничего не случилось! Что ж ты думаешь, я только для людей себя берегу? А я сама не человек?!.. А мне это зачем, ты меня спросил?

— Для счастья,— сказал Юра первое попавшееся слово.

— Да какое же тут к черту счастье!— В голосе Шурочки зазвенела ярость.— Какое счастье? Как другие, подачки подбирать от заезжих мужиков? Слыхала этого немало... Так тем хоть в любви до гроба клянутся, а тебя и на это не хватает...

— Зачем же я буду бросаться словами?— сказал Юра совсем уже невпопад.— Ты же умный человек.

— Ах, значит, для умного и слов не надо? Как воры, в тишине сделали свое дело, да и по домам... Знаешь что, пошел вон отсюда! Не хочу я тебя видеть... А я-то еще подумала... Вот уж дура, так дура! Экая дура!.. Ну ладно, товарищ Алябьев, некогда мне больше с вами разговаривать. Ступайте домой. Мне завтра в шесть вставать.

Она подошла к двери, широко распахнула ее и молча ждала, пока Юра выйдет. На пороге он обернулся, хотел что-то сказать — самое главное, самое важное, но Шурочка не захотела его слушать, а грубо толкнула в грудь так, что он слетел с крыльца прямо в бурьян. И захлопнула дверь.

Юра поднялся с земли и стал молча посреди двора, потрясенный до глубины души.

Что же произошло?

Два темных молчаливых дома, справа и слева, смотрели на него, затаясь. Он подошел было к Шуриным окнам, но постучать не посмел и поплелся к своему дому. Стараясь не скрипеть ступенями, поднялся на крыльцо, осторожно потянул дверь, надеясь, что она откроется. Но дверь была заперта. И пришлось стучать.

Немного погодя звякнул засов, дверь приоткрылась.

— Закрывайте, как следует,— услышал он голос Аникиной.

Он вошел в кухню, на ощупь пробрался за печку к своей койке, сел, потом лег не раздеваясь.

Наступила пора разобраться в самом себе.

Юра пытался привести в порядок скачущие и сталкивающиеся мысли. И каждый раз надо было начинать сначала... Поток его мыслей был примерно таков:

— Зачем я здесь, как запечный таракан, валяюсь на этой койке? Я здесь во имя беспристрастного и объективного расследования всей проклятой путаницы, порожденной письмами Аникиной. Таким образом, я выступаю как судья праведный. А таков ли я на самом деле, если встать перед лицом собственной совести? Так вот, в этом, видимо, весь вопрос — в собственной совести...

А что она сейчас говорит мне, совесть? Она говорит — срам, стыд!.. А почему, собственно говоря? И что я такого сделал? Подчинился голосу постыдной страсти. Почему постыдной? Потому что она была отвергнута? А если бы не была отвергнута, что было бы сейчас или немного позже, когда ты вернулся бы под утро и лег вот на эту койку как ни в чем не бывало... И через два дня уехал бы с тем, чтобы забыть или вспоминать от случая к случаю, все реже и реже, а затем забыть совсем... Ибо все в этом мире подвластно забвению...

Врешь, врешь! Все да не все. Значит, Шурочка правильно сказала. И оттолкнула правильно... И все же дело в том, что сейчас мы оба глубоко несчастны — и я и она тоже. А Реутов говорил, что счастье... как он сказал? Что счастье в одо-

лении. Так кого же я должен был одолеть? Шурочкино сопротивление? Ее инстинктивную чистоту? Боязнь греха? Или самого себя?..

Ах, вот в чем дело! По-видимому, самого себя. Как это писал мне отец: главное взять власть над собой. А я не сумел... Эта слабая девчонка, сирота, которая хочет прожить жизнь хорошо и чисто, увидела от меня, развитого и, собственно говоря, уже зрелого человека, лишь волю к разрушению. Подлую и эгоистическую. И вот теперь я хочу судить людей...

Но я хотя бы способен понять собственную подлость, а другие и на это не способны, почитая подлость за доблесть. Э, брат, и тут выкручиваешься! И тут хочешь лучше других оказаться!

Юра не выдержал, скрипнул зубами и даже застонал от отвращения к себе. Сел на койке, растирая ладонями лицо. Опять лег.

— Надо обо всем этом написать ей, и, может быть, она способна будет по-иному оценить все то, что произошло. Это принесет ей облегчение и восстановит уважение к себе... Ну и ты вследствие этого тоже не проиграешь! Хитер ты, брат, хитер — шустер, как выразился бы Саша Реутов... Так как же правильно поступить? Извлечь урок. И в следующий раз брать над собою власть. И жить и работать...

Последняя мысль всплыла, как формула успокоения, но она осталась только формулой и успокоения не принесла.

А Шурочка? Что она сейчас?

А Шурочка лежала на своей узенькой постели. Свет от уличного фонаря падал на подушку, на ее лоб, повязанный косынкой, и темнеющие под бровями глаза. Сон тоже не шел к ней, и мысли в который уже раз совершали свой бег по замкнутому кругу...

— Молчи, молчи, сказал он, и все держал руки, и к груди прижимал. Как хорошо было!.. А когда же стало плохо? Когда рванул дверь и вошел в сени... Нет, еще раньше — когда Аникина прошла. Ах вот — когда Аникина прошла! — все изменилось сразу. Почему? Так же стояли, как стояли, и так же он держал мои руки и все хотел поцеловать. А как она прошла, все стало стыдно, нечестно... А зачем я говорила с ним так грубо? Теперь уж он никогда больше не вернется ко мне...

Ну и пусть! И правильно, что не вернется! Что из этого может быть? Случайная встреча?.. Зря я грубо говорила, он мог бы понять, если бы я сказала все, что думаю... Нет, ничего бы он не понял.

А ты хочешь на всю жизнь? Конечно! На всю жизнь. А потом, может быть, сама разлюбишь и будешь изменять, как другие... Разве за всю жизнь угадаешь? А раз не угадаешь, так и нечего загадывать!.. Нет, если будет любовь, то ни к чему и изменять и пачкаться не надо. Можно чисто прожить...

А как это — чисто прожить? Никого не задевать, аккуратненько ступать.. значит, без любви, без души. С любовью какая же может быть аккуратность? Ну вот, скажем, сегодня. Ведь не хотела я, не хотела, чтобы он меня целовал. А когда стал целовать, не захотела оттолкнуть, не смогла...

Зачем он сказал: какая разница — теперь я все равно вошел и Аникина видела... А я что же тогда ответила ему? А я сказала: разве я для людей себя берегу?.. А для кого же? Конечно, для людей... Мама всегда говорила: «Разве без людей проживешь?» Бедная моя...

Короткое сухое рыданье перехватило ей горло, сотрясло худенькие девичьи плечи. Потом она глубоко вздохнула.

— Слабость проявила. Но ведь хорошо было? Да, было хорошо. Лучше этого еще ничего не было в жизни... А потом стало все плохо. Почему? Ах да — Аникина прошла!..

Так думала Шурочка о том, что случилось с ней в эту ночь. А Юра?

Ему казалось, что он так и не сомкнул глаз. Но он открыл глаза оттого, что свет падал на него откуда-то из-за печки и монотонное бормотание, доносившееся из комнаты Аникиной, было не сном, а реальностью.

Аникина говорила негромко, раздельно, словно диктуя.

Юра сел на кровати. За окнами понемногу светлело.

— ...Безнаказанно,— говорила Аникина.— Два «эн». Так. Существует уже не первый год, о чем известно в четвертом отделении милиции. Милиции — два «и». Но не случайно никто не вмешивается, запятая, видимо, органы милиции заинтересованы в сохранении этого подпольного абортария.

Юра встал. Слова, которые произносила Аникина, оставались все такими же негромкими, раздельными и били, как молотком по темени.

Испарина выступила у Юры на лбу. Он стоял, раскачиваясь, не зная еще, на что решиться. А Аникина диктовала:

— Абортарий через «о».

— А что это такое? — послышался детский голос.

— Пиши, пиши!.. Теперь, когда связи гражданки Окаемовой расширились до уровня Москвы, запятая, трудно ждать...

— Что же это происходит?— спросил себя Юра, все еще раскачиваясь на носках в своей запечной каморе.

И вдруг, отбросив всякую осторожность, громко ступая по скрипучим половицам, он обошел печь, вышел в кухню и в открытую дверь увидел комнату Аникиной, где у стола под висячей лампой сидел ее приемный сын Боря и под диктовку Аникиной писал в своей школьной тетради, разлинованной в косую линейку.

— Что здесь происходит?— спросил Юра, став на пороге комнаты.

Аникина обернулась на голос и с веселой дерзостью посмотрела на Юру, слегка покачивая головой:

— Что бы ни происходило в моей комнате, я вас сюда не приглашала. Вас, уважаемый, это совершенно не касается.

— Насколько я понимаю,— сказал Юра, выдерживая на этот раз тяжелый взгляд хозяйки,— насколько я мог слышать, это как раз именно меня-то и касается.

— А если бы даже так?— все с той же веселой дерзостью продолжала Аникина.— Если бы даже так, ваше вмешательство сейчас уже ничего не может изменить.

— Это почему же?

Держа руки за спиной, Юра изо всех сил сжимал кулаки, стараясь удержать поднимавшуюся в нем ярость.

— Да потому, что у вас совесть нечиста!

Сказав это, Аникина повернулась к нему спиной и погладила по голове сына, который в течение всей этой сцены сидел, подпершись рукой, и вяло моргал. Видимо, ему очень хотелось спать.

— Иди к себе, Боря,— сказала Аникина, складывая тетрадки.— Потом допишешь.

— Слушайте, вы!— скрипнув зубами, глухо проговорил Юра.— Неужели вы думаете, что после всего этого вам удастся клеветать на людей безнаказанно?

— После чего «после этого»?— убирая со стола чернильницу и ручку, поинтересовалась Аникина.— И почему, собственно, клеветать?— И она взглянула на Юру так, что у него как-то сразу ослабел голос и вздымавшаяся ярость уступила место мучительной растерянности.

— Если бы мне кто-нибудь сказал еще вчера, что люди способны на такие мерзости,— и он кивнул на мальчика, который сидел на своей кровати, сонно стягивая рубашку через голову,— я бы не поверил.

— Вот и я бы не поверила,— подхватила Аникина,— да что делать: факт остается фактом. И не вам, уважаемый, читать мне мораль.

— Так,— проговорил Юра, поворачиваясь.— По крайней мере теперь все ясно.

— Да,— согласилась Аникина,— теперь все ясно.

Юра вышел из комнаты, прошагал к себе за печку, вытащил из-под кровати большой портфель, который служил ему саквояжем, сунул туда пижаму, ночные туфли. Но тут же прервал свои сборы, посидел на кровати, размышляя, потом добыл из портфеля блокнот, из кармана — ручку и стал писать письмо. Он написал:

«Шура, я должен уехать. Делать мне здесь больше нечего. С Аникиной все ясно. Она обыкновенная тварь, хотя я об этом и раньше догадывался. Впрочем, тварь она не обыкновенная. Но не в этом дело.

Шура, родная моя...»

Тут он подумал и зачеркнул слова «родная моя».

«...ты прекрасный человек и живи с этим убеждением. Прости меня и не считай хуже, чем я есть на самом деле».

И подписался: «Ю. А.»

Он положил письмо в конверт, заклеил, написал «А. Окаемовой», затем достал из бумажника 20 рублей, положил их на стол в кухне, взял свой портфель, снял с вешалки макинтош. Проходя через сени, прихватил с умывальника мыльницу, зубную щетку, на ходу засунул все это в портфель и сбежал с крыльца во двор.

Не оглядываясь на дом Аникиной, Юра прошагал к флигельку, сунул письмо под дверь, постоял еще немного на крыльце, испытывая жестокое искушение постучать в окно и еще раз увидеть милое Шурочкино лицо. Но одолел в себе это искушение и пошел со двора по пустынному переулку.

На вокзале Юру провожал Реутов. Они ходили по перрону, видимо, переговорив уже обо всем, что относилось к делу Аникиной, и теперь перебрасывались отрывочными репликами, за которыми угадывался весь предыдущий разговор.

— И все равно,— говорил Саша, как-то хмуро и устало глядя перед собою на вокзальную толпу,— и все равно критерием остается здравый смысл в своей изначальной, так сказать, естественной чистоте.

— Садитесь, граждане!— сказал проводник.— Через две минуты отправляемся.

Юра обнял Реутова и, поднимаясь в вагон, сказал, как будто совсем между прочим:

— Увидишь Шурочку, передай привет.

— А ты, что же, с ней не попрощался?— с неожиданно жгучим интересом взглянул на него Реутов.

— Да как-то не пришлось,— сказал Юра.— Когда вернусь из поездки, напишу тебе обязательно.

Поезд тронулся.

— Да, обязательно напиши,— говорил повеселевший Реутов, идя рядом с вагоном.— Если напишешь еще и маленький очерк, совсем благородно будет. Украсишь полосу!

В это время откуда ни возьмись появилась запыхавшаяся Валя. Она так бежала, так торопилась, что даже ее прекрасная прическа «котлом» потеряла свою безупречную форму, и от этого она стала вдвое милее. Нагнав вагон, она протянула Юре пакет, перевязанный голубой ленточкой.

— Это вам на дорогу,— сказала она.— Не забывайте нас!

— Да уж нет,— сказал Юра.— Забыть вас не придется.

И крепко пожал Валину пухлую руку.

За просторным редакционным окном гремела Москва. Кружились на площади троллейбусы, автобусы, машины. Из окна седьмого этажа все это кружение выглядело вычерченной схемой транспортных и пешеходных потоков. Юра стоял у окна, ожидая, пока главный закончит разговор по телефону. Но вот он положил трубку.

— Значит, ты считаешь,— заговорил главный, обращаясь к Юре,— что Аникину следует отнести к разряду клеветников-маньяков, и рекомендуешь дело закрыть?— Говоря это, он достал из ящика стола еще два письма со знакомым почерком и как-то совсем рассеянно сказал:— Она, видимо, этого не считает. Между прочим в одном письме разоблачает тебя. На вот почитай.

Увидев бумагу с косыми линейками, Юра сказал:

— Это письмо мне знакомо. Оно писалось при мне: в отчете я пишу об этом.

— Вот как?— удивился главный.— Это действительно случай феноменальный. Как говорится, похороны по четвертому разряду: покойник идет за своим гробом. Ну хорошо! Допустим, мы закрыли это дело. — И, глядя Юре в глаза, медленно проговорил:— Я тебе верю. Однако ведь Аникина-то существует? И то, что вызвало у тебя естественную брезгливость, ни в малой степени не ликвидирует ее как реально существующее явление. Она остается и будет писать и портить людям жизнь до тех пор, пока общество не найдет в себе силы и желание разоблачить ее публично, до конца, гласно...

Главный поднялся из-за стола и начал ходить по кабинету, заинтересованный собственной мыслью:

— Мы еще не научились, по-видимому, рассматривать каждое подобное явление с двух сторон. Когда сигналы подтверждаются, то машина общественной справедливости срабатывает более или менее до конца. Когда же сигналы не подтверждаются и оборачиваются клеветой, то все как будто уходит в песок. И получается, что клевета менее опасна, чем любое другое нарушение общественной морали. А ведь это чепуха, братец, чепуха! В общем, если говорить применительно к случаю с Аникиной, то ты свою миссию не выполнил. И на твоем месте, в твоем, так сказать, профессиональном возрасте, я бы это дело так не оставил!

Сказав это, главный посмотрел на Юру, ожидая ответа. Но Юра молчал.

— Я понимаю, что с тобой происходит сейчас,— ответил за него главный.—

Конечно, надо бы вернуться и довести дело до конца — а как быть с поездкой? Поездка горит!

— Ну и пусть горит,— сказал Юра.— Возвращаюсь на Урал. Все ясно.

— Я ждал, кто из нас скажет это первым. И вот хоть с запозданием, а дождался.

Главный опустился в свое кресло за столом.

— Ну хорошо,— сказал он,— вливайся в международное русло. А на Урал мы пошлем кого-нибудь другого.

— Если бы мне...— сказал Юра, с трудом подбирая слова.— Если бы так можно было, Николай Николаевич, чтобы никому другому не передавать, то по возвращении я бы...

— Мне бы, я бы...— перебил его главный.— Учись ясно излагать свои мысли и владеть страстями, друг мой Алябьев! Это, во-первых. Во-вторых, вследствие поездки твоей в заокеанские страны, жизнь в нашей стране не прекратится. И газета будет выходить каждый день. И письма будут поступать в соответствующие отделы. Ничего тебе не обещаю — будем действовать по обстановке. Надо будет — пошлем, не надо будет — подождем... Вот с этим я и провожаю тебя, Алябьев, торжественно в международный отдел.

Сказав это, он подписал лежащий у него на столе приказ о переводе и вручил его Юре:

— Отнеси в отдел кадров и определяйся на новом рабочем месте. Руку, товарищ!

На этом аудиенция закончилась.

Выйдя от главного, Юра воспользовался тем, что в приемной было пусто, и сказал сам себе:

— Вот приказ. Держу в руках. А счастья нет!..

(Окончание следует)

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская. Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А03259. Подписано к печати 26/I 1965 года. Формат бумаги 82×108 $^1/_{16}$

Печатных листов 11 (условных листов 17,99). Тираж 27.100 экз. Заказ 3356

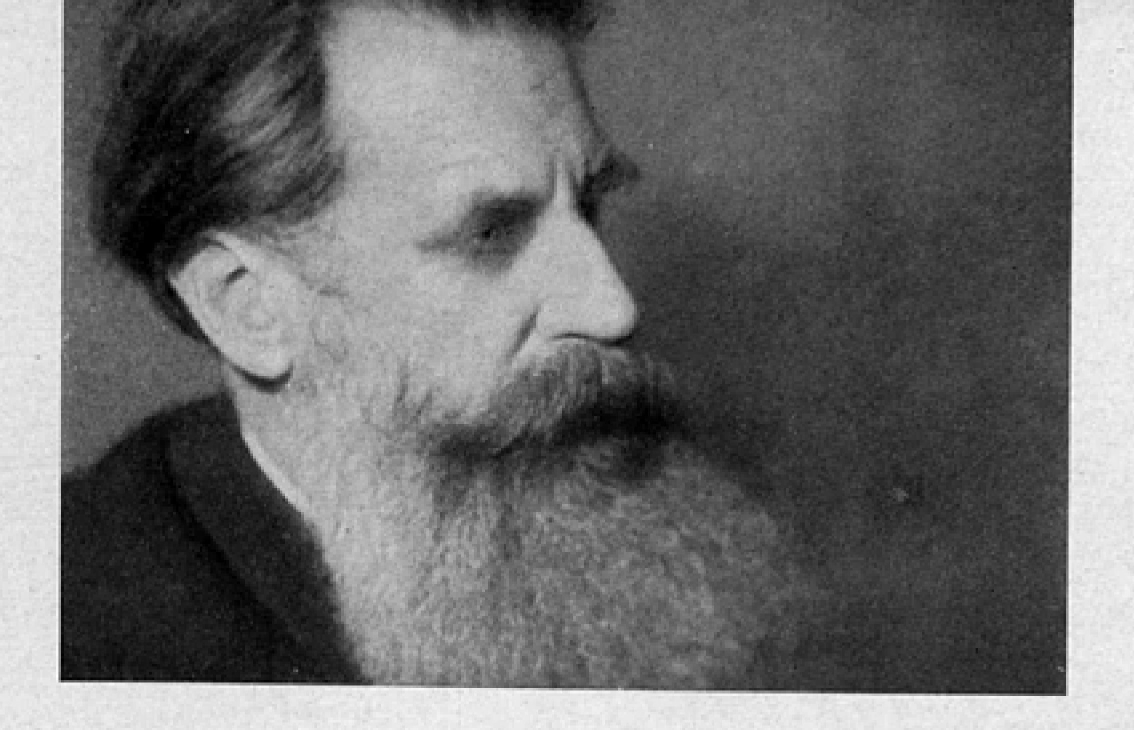
Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»

Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.





«ОТТО ЮЛЬЕВИЧ ШМИДТ»

Имя этого человека, впечатанное в географические карты, в названия улиц и институтов,— далеко не самый значительный след, оставленный им на земле. Ученому и государственному деятелю, математику, географу, астроному — Отто Юльевичу Шмидту посвящается этот фильм



Капитан ледокола «Александр Сибиряков» В. И. Воронин и начальник экспедиции О. Ю. Шмидт

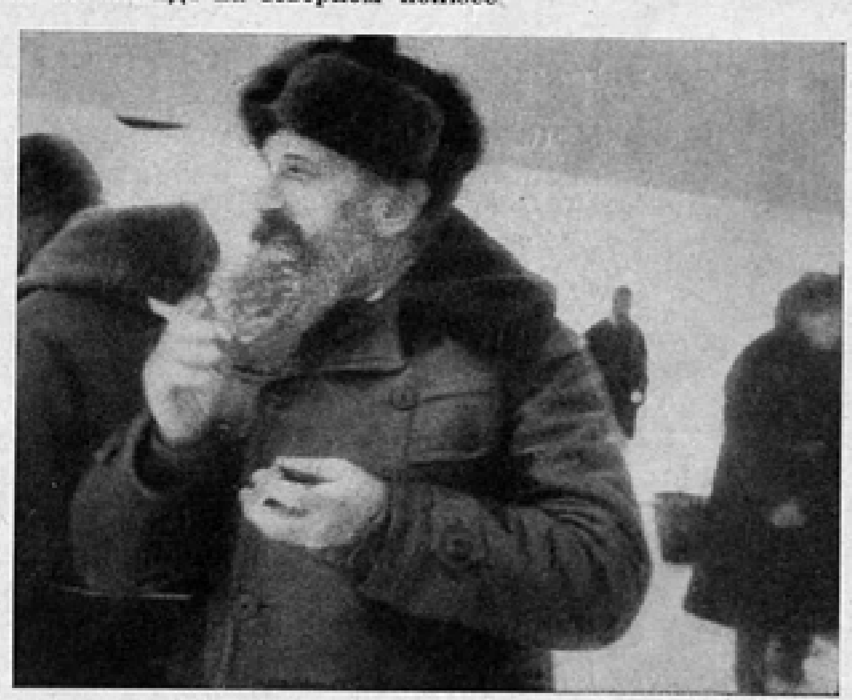


Сергей Миронович Киров и Отто Юльевич Шмидт

О. Ю. Шмидт на Северном полюсе



Экспедиция на Северный полюс. На борту самолета



В ожидании связи...



Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шнейдеров. Авторы текста А. Гастев, В. Шнейдеров. Главный оператор Г. Хольный. «Моснаучфильм», 1964

ИНДЕКС
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.